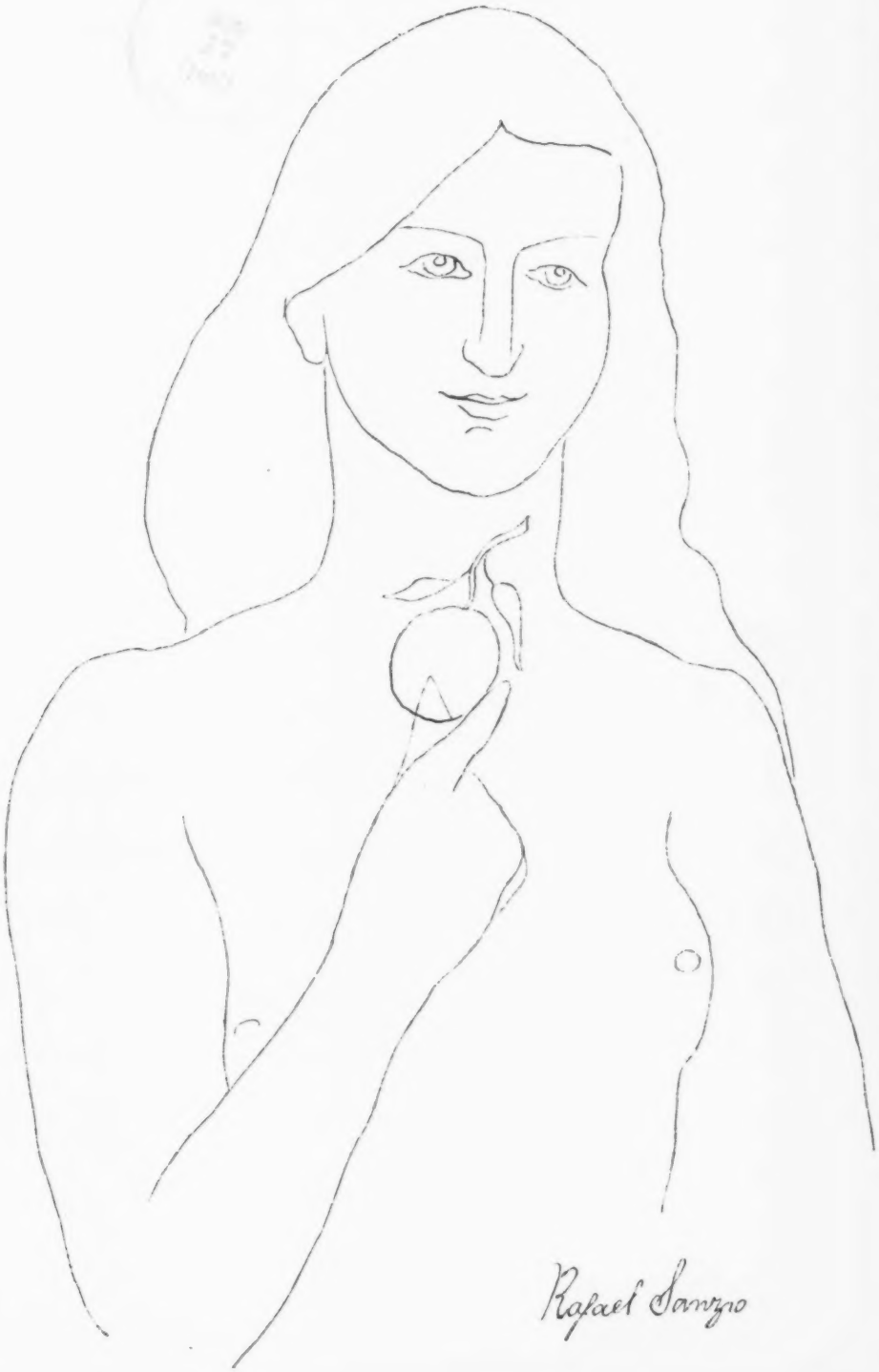
DAS KUNSTWERK

4 | XIV
OKTOBER 1960



INTERNATIONALE KUR- UND BÄDERSTADT IM SCHWARZWALD

BADEN BADEN

4 | XIV

Ernst Josephson
Frau mit Rose

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

DAS KUNSTWERK

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 4/XIV
Oktober 1960

INHALT:

G. F. Hartlaub:	Ernst Josephson — Eine schöpferische Psychose	3
Jorg Lampe:	Wien und die moderne Kunst	15
Johann Muschik:	Der Bildhauer Fritz Wotruba	17
F. T. Csokor:	Umsturz im Bühnenbild	18
Anton Henze:	Drei Meisterwerke Nervis für den Sport	37
Kurt Leonhard:	Ein neuer Filmtypus? Zu Domnicks „Gino"	39
	Ausstellungen	40
	Bücher	47
	Notizbuch der Redaktion	49
Farbtafeln:	Fritz Hundertwasser, Die Stadt, Öl, 1953	
	Guido Strazza, Öl, 1958	
Umschlag:	Ernst Josephson, Mädchen mit Apfel, Zeichnung (signiert Rafael Sanzio)	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien 1, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo. 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Ernst Josephson
Selbstbildnis mit Palette

G. F. HARTLAUB

ERNST JOSEPHSON

EINE SCHÖPFERISCHE PSYCHOSE

Im Jahre 1864 veröffentlichte Lombroso, Direktor einer Irrenanstalt, Psychiater, wie wir heute sagen würden, seine berühmt gewordene Untersuchung über „Genie und Irrsinn" (Genio e follia). In einem Zeitalter, das dem sogenannten Genie („Originalgenie") als Höchstform des Menschen einen beinahe sentimentalen Kult widmete, mußte die Behauptung Aufsehen erregen, geniale Begabung — besonders bei Dichtern und Künstlern — sei ohne einen gewissen „Wahnsinn" nicht möglich. Für die bürgerliche Gesellschaft mußte das eine Art von Abwertung ihres Idols bedeuten, zugleich aber auch eine beruhigende Selbstbestätigung des „nur" normalen und gesunden Durchschnittsmenschen.

Lombrosos Fragestellung mußte — jedenfalls so, wie man sie damals verstand, bzw. mißverstand — rasch veralten. Trotzdem ist sie, wie ja auch die späteren großen Untersuchungen von Lange-Eichbaum und Kretschmer bewiesen haben, keineswegs erledigt. Viele große Künstler empfinden wir freilich, gleichviel ob jung gestorben oder alt geworden, viel eher als Gipfel der Normhaftigkeit, der potenzierten und sublimierten Gesundheit — einen Dürer, Rafael, Rubens zum Beispiel, auch Bach, auch Mozart; und es war wenig überzeugend, wenn später der Arzt Möbius gewisse periodische Schwankungen in Goethes körperlichem Befinden zur Vorbedingung seiner schöpferischen Entfaltung machen wollte.

Auf der anderen Seite kennen wir aber in der Tat viele Fälle, da ein geniales Schaffen offenkundig an neurotische, wenn nicht psychotische Bedingungen geknüpft war. Bei gewissen Mystikern der Gotik und des Barockzeitalters (einem Suso etwa, einem Jakob Böhme oder der Heiligen Therese) ist ein hysterischer Einschlag unverkennbar — und Hysterie bildete ja, wie Jaspers vermutet, die große typische Neurose der christlichen Jahrhunderte. War ein Künstler wie Hieronymus Bosch, waren ein el Greco oder ein Goya nach ärztlichen Maßstäben „gesund"? Bei dem großen Gelehrten und Seher Swedenborg sind schizophrene „Schübe" unverkennbar und es scheint, daß es dieselbe Krankheit war, die den „Swedenborg der Malerei", den Dichter, Graphiker und Maler William Blake überhaupt erst produktiv gemacht hat. Daß die Geisteskrankheit eines Hölderlin latent und unterschwellig schon an dem neuen und einmaligen Ton seiner Dichtung in den noch normalen Jahren beteiligt war, daß sie später inmitten des offensichtlichen Verfalls noch Aussagen von sibyllinischer Höhe durchblitzen ließ, wird niemand bestreiten. Kaum nötig im gleichen Zusammenhang auf die vielerörterten Fälle eines Nietzsche oder eines Strindberg einzugehen. Unter den bildenden Künstlern bietet der große Vincent van Gogh, mag man sich auch über die Natur seiner Krankheit nicht einig sein, geradezu ein Schulbeispiel dafür, daß der Durchbruch zu seinen einst so erschreckenden Ausdrucksformen nur durch pathologische Über-Erregtheit und „Enthemmung" möglich geworden ist. Aber auch bei Künstlern wie James Ensor, Antonio Gaudi (dem katalanischen Architekten), Alfred Kubin und vor allem bei Ernst Josephson, von dem in dieser Studie eingehender die Rede sein soll, gehört schizothymes, wenn nicht schizophrenes Bedrohtsein offensichtlich mit zum Antrieb ihrer Produktion.

Wie Lombroso († 1907) über die Malerei eines van Gogh geurteilt hätte (die er kaum schon kennengelernt hat), ob er auch seinem

Ernst Josephson
Tanzende Paare

revolutionärem Durchbruch, der so viele überlieferte Kunstwerte preiszugeben schien, das „Genie" seiner klassischen Fälle zugebilligt oder ob er in diesem Fall doch nur von einer zügellos „produktiv" gewordenen „Verrücktheit" gesprochen haben würde, wissen wir nicht. Er hat bemerkenswerter Weise bereits Bildnereien der Geisteskranken — seiner Patienten vor allem — gesammelt, darin ein Vorläufer des Psychiaters Prinzhorn, dessen erstaunliches Material in der Heidelberger Klinik aufbewahrt wird. Es bleibt freilich zweifelhaft, ob L. in seinen Beständen mehr als ein bloß psychiatrisches Zeugnis gesehen hat, wozu immerhin auch gehören mußte, daß gewisse Erkrankungen selbst im Durchschnittsmenschen eine Auslösung früher nur mechanisch ausgeübter oder überhaupt latent gebliebener Anlagen bewirken können — wenn auch nicht „genial", sondern mehr im Sinne eines pathologischen Dilettantismus.

Auch der Schwede Ernst Josephson würde einen Lombroso gewiß interessiert haben, hätte er von ihm erfahren. Denn hier handelte es sich ja, wie die normalen Jahre dieses Malers und Dichters uns zeigen werden, zunächst gerade um jenen klassischen und typischen Fall von „Genie" im Sinne der Ideale, von denen auch Lombroso noch bestimmt war. Wie hätte er aber über die Hervorbringung seiner späteren Krankheitsjahre geurteilt, die uns heute gerade auch künstlerisch faszinieren? Hätte er auch sie doch nur auf die Stufe des „pathologischen Dilettantismus" gestellt oder würde ihn die große Vergangenheit des Meisters in diesem Fall doch zu einer tieferen Erkenntnis ihrer im Verfall immer noch so bestürzenden Qualitäten geführt haben?

Ernst Josephson
4 Erschaffung Adams

II.

Ernst Josephson ist in Schweden längst berühmt — seine Hauptwerke haben in den Galerien von Göteborg und Stockholm einen Ehrenplatz. Eine erste große Monographie (von K. Wohlin) erschien schon zwei Jahre nach seinem Tode und 1951 hat E. Blomberg ein abschließendes Werk herausgebracht, das eine Übersetzung ins Deutsche (mit technisch besseren Reproduktionen!) verdiente. Außerhalb Skandinaviens genießt ein Josephson noch immer kaum den Ruf, der dem Schweden Anders Zorn, ja selbst einem Liljefors und Larsson schon so früh zugefallen ist. Auch unsere neuesten kunstgeschichtlichen Handbücher erwähnen ihn nur flüchtig oder garnicht. Einige biographische Angaben sind hier darum wohl angebracht.

Josephson ist 1852 in Stockholm zur Welt gekommen, also fast genau ein Altersgenosse van Goghs, seines Schicksalsgefährten, mit dem er auch das Datum des Krankheitsausbruchs (1888) ungefähr gemeinsam hat*), den er dann aber um mehr als fünfzehn Jahre überlebte. Daß Josephson von gutbürgerlich-jüdischen Eltern stammte — auch sein persönlicher äußerer Habitus war nicht „nordisch" —, ist in seinem Falle bedeutsam gewesen. Eine gewisse scharfe Penetranz seiner Porträts, auch die satirische Unabhängigkeit gewisser Zeichnungen, auf der anderen Seite aber wieder die leidenschaftliche Einfühlung gerade in die mythische und märchenhafte, auch historische Romantik seiner Wahlheimat: das alles erklärt sich vielleicht gerade aus seiner stammesmäßigen „Distanz". Nach der schulmäßigen Ausbildung in Stockholm und Holland finden wir den Stipendiaten in Italien, wo er sich noch durchaus im akademischen Sinn als Kopist mit den alten Meistern auseinandersetzte, ein virtuoses Können von ihnen erlernend. In Stockholm fehlte es ihm nicht an reichen und einsichtigen Gönnern, die seine große Begabung erkannten. Vor allem der Bankier Pontus Fürstenberg, der Hauptwerke von ihm erwarb, ist von seiner Laufbahn nicht zu trennen. Trotzdem kehrte er auf die Dauer nicht wieder in seine Heimat zurück, siedelte vielmehr im Jahre 1879 nach Paris über, wo er sich trotz seiner akademischen Erziehung weit unbefangener und tiefer als seine malenden Landsleute den damals fortschrittlichsten Richtungen anschloß: nicht nur dem Pleinairismus also, sondern den weit wesentlicheren Meistern des Impressionismus in den achtziger Jahren. Tonangebend und aktiv in der Pariser schwedischen Künstlerkolonie blieb er doch stets auch in tätiger Fühlung mit Stockholm, wo er für einen Zusammenschluß der modern Gesinnten zu einer Gruppe der „Opponenten" wirkte.

1886 ergriff den rastlosen, anregbaren und wandlungsfähigen Maler das neue Pathos einer Abkehr vom großstädtischen Kunstbetrieb (dergleichen gab es ja auch schon damals) zugunsten einer erdnahen Verwurzelung und eines nicht mehr nur analytischen, sondern mehr ganzheitlichen, zugleich altertümlichen Sehens und Gestaltens. Der Wald von Fontainebleau, wo einst die Barbizonmaler sich zusammengefunden hatten, schien jetzt wohl noch zu stadtnah und in seinen Motiven zu sehr „altholländisch"; die abgelegenere Bretagne mit ihren noch ursprünglichen Überlieferungen, ihrer archaischen Ländlichkeit und Meeresnähe bot einen geeigneteren Boden für echte Erneuerung der Malerei, wie man sie jetzt sich erträumte. Den Mystiker, den Romantiker, der auch in Josephson steckte, zog es in diese Malergemeinschaft, die bekanntlich als Schule von Pont-Aven in keinem Geringeren als Paul Gauguin ihren Mittelpunkt hatte. Mit Josephson ging auch sein schwedischer Kollege Oesterlind, der schon seit seinem achtzehnten Lebensjahr in Paris zu Haus

*) Auch der Krankheitsausbruch Nietzsches fiel in das Jahr 1888.

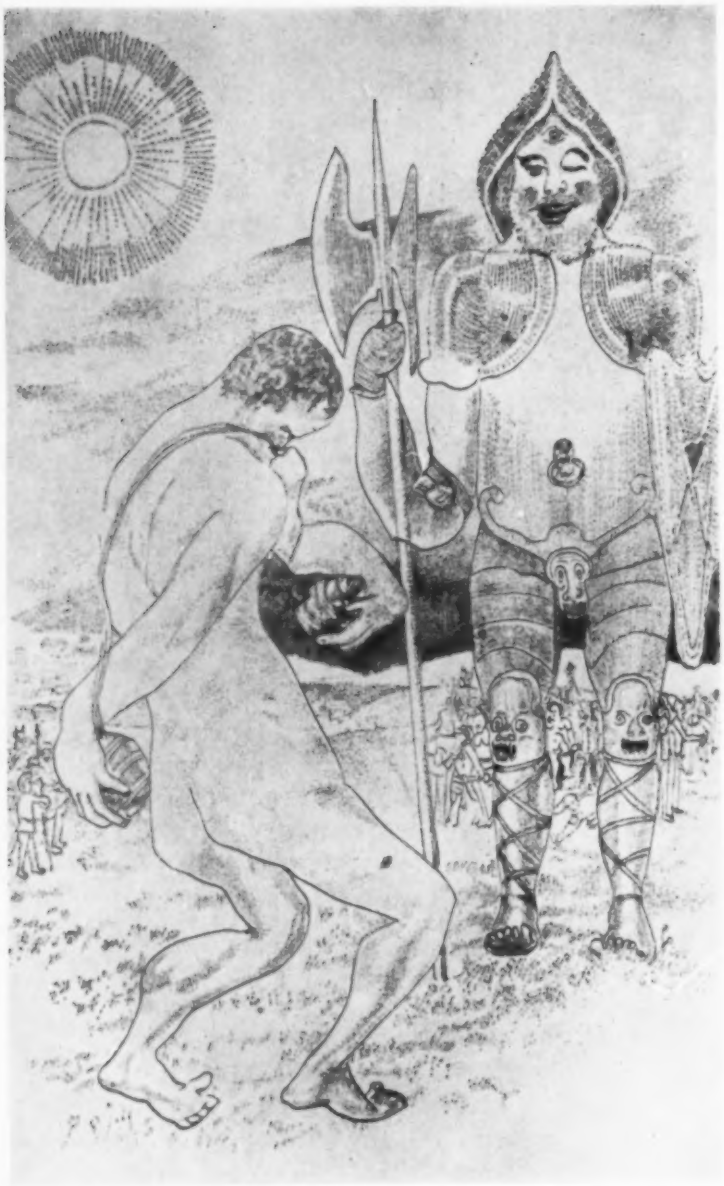
Ernst Josephson
(Fotografie)

Ernst Josephson
Bildnis Frau Emilie Josephson, 1876

Ernst Josephson
Bildnis Allan Oesterlind, Zeichnung, 1886/88

Ernst Josephson
Alter Mann mit Kind
(vielleicht der Dichter Horocourt
mit Anna Oesterlind), 1888 (?)

Ernst Josephson
Ekstatische Gesichter



Ernst Josephson
David und Goliath, Zeichnung

Ernst Josephson
Bildnis Ludwig Josephson, Öl, 1893

Ernst Josephson
Der Violaspieler, Federzeichnung

war, ein Bekannter Gauguins, Maler bäuerlicher Genreszenen, in den neuentdeckten Westen. Dieser merkwürdige Mann, von dem Josephson ein unheimlich entlarvendes Porträt gemalt hat, scheint in dessen Leben insofern eine verhängnisvolle Rolle gespielt zu haben, als er den ohnehin allzu labilen Träumer für die Probleme des Okkultismus interessiert hat, noch dazu in dessen damals modischer spiritistischer Form. Beide sollen sich mediumistischen Übungen ergeben haben. Möglich, daß in Versenkungen dieser Art sich bereits der bevorstehende Zusammenbruch, der tragische schizophrene „Schub" bei Josephson ankündigte. In dem bretonischen Dorf Bréhat ereilte den nur Fünfunddreißigjährigen sein Schicksal, anfangs mit schweren Symptomen, später in ein milderes Verdämmern übergehend, wie etwa bei Hölderlin. Josephson mußte in seine Heimat, in die Klinik von Upsala überführt werden, wo er erst 1906, vierundfünfzigjährig, den Tod gefunden hat. In diesem langen Lebensabschnitt, dessen Pathographie unseres Wissens noch ungeschrieben ist, hat sich der Künstler vor allem mit Zeichnen beschäftigt, vielleicht auch beruhigt und „getröstet". Davon weiter unten.

1888 und einige Jahre später erschienen aber auch Josephsons in Schweden berühmt gewordene, bei uns selbst von den Fachgelehrten kaum beachtete Gedichtbände („Schwarze Rosen" und „Gelbe Rosen" betitelte sie der dichtende Maler), einen neuen Aspekt seiner genialen Vielseitigkeit enthüllend. Dem Nichtkenner der schwedischen Sprache (der sich schon die zahlreichen Briefe des Künstlers nur mühsam übersetzt) bleibt dieser Aspekt leider uneröffnet; wahrscheinlich findet sich hier der Schlüssel zu so manchen Rätseln der Gesamtpersönlichkeit. Kein geringerer als Georg Brandes hat über Josephson als Lyriker geschrieben. Er zählt ihn zu den Erneuerern der schwedischen Poesie um die Jahrhundertwende, zur Gruppe der Symbolisten: morbidezza und Musikalität wird seinen Versen nachgerühmt, Mischung exotischer, neo-paganer, mythisch-bukolischer Qualitäten, wie sie bei dem Maler des „Nöck" nicht überraschen. Diese seine künstlerische Doppelbegabung hat Josephson wohl nicht ganz zufällig mit älteren Schicksalsgenossen gemeinsam. Erinnert sei nur an den — gleichfalls theosophisch mediumistisch veranlagten — William Blake, der heute mit den prophetischen und lyrischen Dichtungen in England noch mehr gilt als mit seinem zeichnerischen und graphischen Schaffen. (Unbekannt ist dem Verfasser geblieben, wieweit der pathologische Einschlag sich auch — positiv oder negativ — bei J. als Dichter bekundet hat).

III.

Von den eigentlichen Hauptwerken Josephsons, den Bildern also aus seinen noch gesunden Jahren, soll hier darum nur kurz die Rede sein, weil erst aus dem Abstand von ihrer Könnerschaft, ihrer Virtuosität das Andersartige der pathologischen Periode ganz ermessen werden kann. Was man von Gemälden in den Galerien findet, verteilt sich chronologisch auf das kurze Jahrzehnt von etwa 1878 bis 1888; frühere dunkeltonige Studien wirken noch unpersönlich. Der Gesamteindruck ist zwiespältig und etwas unruhig, anscheinend weniger von einer stetigen Entwicklung bestimmt als von jähem experimentierendem Wechsel der gewählten Aufgaben und Malverfahren. Am überzeugendsten bleibt die prachtvolle Folge der Bildnisse: vor allem das große ganzfigurige Porträt des (verwachsenen) Malers Skanbergh (1885) — eine malerisch auf feinste Tonabstufungen in Grau sowie auf meisterliche Stoffcharakteristik gestellte Meisterarbeit, die zugleich eine fast grausam entlarvende Psychologie beweist. In der gleichen vornehmen, aber keineswegs nur dem „Galerieton" der alten Meister abgesehenen Malweise ist noch eine ganze Anzahl von Menschendarstellungen gehalten. Die köstlichsten — so die wundervoll gemalten Bildnisse des Ehepaares Fürstenberg, der Frau Geijerstam, des J. P. Jakobsen — zeugen von eingehenden Studien der damals führenden französischen Modernen, etwa eines Degas oder Renoir. Andere, wie zum Beispiel das Porträt der Frau Rubensohn, sind in einer brillanten, jedoch harten und überscharfen Freilichtmanier gehalten, die uns weniger überzeugt; wieder andere stellen impressionistisch-skizzenhafte Studien dar, von weitem an die

Ernst Josephson
Harfnerin im Walde

Kühnheiten eines Corinth gemahnend. Daneben stehen kleine und große Gemälde verschiedenster Thematik — auch Historie-, Genre- und Gesellschaftsszenen darunter —, oft mehr deutsch als pariserisch anmutend. Die auf einer ausgedehnten Studienreise nach Spanien entstandenen Arbeiten sind in der farbigen Härte und Übercharakteristik eher unerfreulich. Das eigentümliche Gemälde der „Spinnerin" fällt durch die düster-dämonische Kennzeichnung der seherischen Frau besonders auf, wirkt aber in seinem anspruchsvollen Format und seinem allzu bravourösen Vortrag heute etwas antiquiert. Im Zentrum von Josephsons malerischem Ehrgeiz stand damals der „Nöck", ein Sagenthema, beispielhaft für des Meisters dichterische Teilnahme an nordischer Naturmystik. Vom „Nöck" (Wassermann, Strjömkarle) existieren mehrere große Vorstudien sowie verschiedene endgültige Fassungen. Sie erinnern an Böcklin, übertreffen diesen aber durch eine geheimnisvolle Natursichtigkeit, der kein billig-bürgerlicher „Humor" beigemischt ist, wie leider manchmal bei dem Schweizer; auch fehlt der ernsten, echten Vision unseres Skandinaviers die oft etwas banale Naturtreue des letzteren. —

IV.

Nach seinem Zusammenbruch, der dennoch innerste Wesensschichten intakt ließ, hat Josephson auch das Malen nicht völlig aufgegeben: es gibt Aquarelle und genialische Ölskizzen noch aus den späten Jahren. In der Hauptsache aber mußte sich der Kranke — wie schon gesagt — auf das Zeichnen beschränken. Wenigstens tausend solcher Schwarz-Weiß-Blätter sind erhalten und werden in öffentlichem und privatem Besitz bewahrt (eine kleine Auswahl hat kürzlich das Kurpfälzische Museum in Heidelberg gezeigt, wo wegen der Prinzhorn-Sammlung ein besonderes Interesse vorausgesetzt werden konnte).

Der pathologische Charakter dieser Arbeiten ist unverkennbar, wenn auch die auf einen Verfall deutenden Symptome nicht immer

Ernst Josephson
12 Königin mit Szepter

gleich stark hervortreten, manchmal sogar verschwinden. Man erkennt das Krankhafte schon an den Künstlersignaturen, die gegenüber dem früheren sicheren Duktus etwas sonderbar Verspieltes und Kindisches annehmen. So ist es auch mit der zeichnerischen Linienführung selbst. Das äußere Können ist abgefallen, die Hand scheint dem inneren Befehl oft nicht mehr richtig gehorcht zu haben. Die einst so kalligraphisch sicheren und schwungvollen Umrisse wirken gehemmt und stockend — so wie jemand aus flüssiger Rede in ein Stammeln verfällt. Eine korrekte Nachbildung der Formen, etwa von Körper und Gewandung, hat er sich versagt; sackartig und lose nur fügen sich die „verzeichneten" Umrisse um die gemeinte Gestalt. Dementsprechend ist auch die Perspektive lässig behandelt und sind die Proportionen unsicher geworden. Trotzdem handelt es sich um weit mehr als um jenen „pathologischen Dilettantismus" in dem Material der Lombroso und Prinzhorn.

In den Jahren, da diese in der Qualität immerhin nach recht verschiedenartigen Arbeiten entstanden (eine genauere Chronologie kann hier nicht versucht werden), hielt sich, vor allem in der europäischen Provinz, wozu auch die skandinavischen Länder gehörten, das akademische Ideal naturgemäß noch recht lange. Um so bemerkenswerter, daß schon Wohlin schreiben konnte, diese Zeichnungen seien zwar „keine Kunstwerke im gewöhnlichen Sinn"; es eigne ihnen „etwas Zerbrochenes, Verschobenes, ein geschwächter Sinn für Formen"; trotzdem offenbarten sie eine „außerordentlich phantasiereiche und seelenvolle Auffassung und einen feinfühligen Blick für das Dekorative". 1925 ging Axel Romdahl in einem Beitrag für die große italienische Encyklopädie noch weiter; ohne Vorbehalt nennt er die Zeichnungen „mirabili per la soave poesia, che li caratterizza".

Uns scheint, daß mit Lobesworten wie „seelenvoll" und „sanft" nicht ganz hinreichend das Fremdartig-Erregende und Ausdrucksmächtige der Arbeiten inmitten ihrer Gehemmtheit gekennzeichnet worden ist. Denn es verhält sich offenbar so, daß aus dem Unterbewußten des Zeichners eine Menge von Vorstellungen und Träumen ans Licht gekommen ist, die den Umkreis der Erfindung erweiterten, sie aus verdrängten und vergessenen Tiefen erneuerten. Die Auffassung ist verwegener, ja extremer geworden, nachdem die normalen Kontrollen des zeitgemäßen Kunstgeschmacks, wie sie in gesunden Jahren bestimmend waren, weggefallen sind. In unserem Jahrhundert, da die äußere Glätte einer realistischen oder idealistischen Perfektion zunehmend an Kurswert verloren hat, in einem Zeitalter, da ein Henri Rousseau zu Ansehen kam (nicht mehr wie anfangs nur Lachstürme erregend), da der Dadaismus von sich reden machte, da Kinderzeichnungen bewundert wurden und ihrerseits auf die Stilbildung der Erwachsenen zurückwirkten, ist der Sinn für das Originale auch inmitten einer gehemmten Verwirklichung aufgeschlossener geworden als damals vor fünfzig Jahren, während wir das Stammelnde des Vortrags weniger, ja unter Umständen sogar als Reiz empfinden.

Daß der Zeichner Josephson seine Einfälle nicht so sehr „beherrschte", als sich vielmehr von ihnen überschwemmt fühlte, zeigen gewisse sonderbare Bildunterschriften wie „Rafael", „Rembrandt" und ähnliche klassische Künstlernamen. Obgleich der Stil solcher Zeichnungen kaum auf den persönlichen Duktus der zitierten Meister hinweist, hat sich der Spiritist Josephson hier offenbar als Trance-Medium der durch ihn sprechenden oder vielmehr zeichnenden Großmeister gefühlt. Dieser besondere Einschlag, für den der schizothyme Typus — man denke wieder an Blake, Strindberg und Kubin — besonsers empfänglich ist, hängt zusammen mit einem gewissen gnostisch-pansophischen Zug in der religiösen Phantasie unseres Künstlers. Der schon im „Nöck" so geheimnisvolle Einklang von Natur und Musik hat einen Josephson auch in den Jahren der Auflösung begleitet — wofür das schöne Blatt der „Harfnerin" charakteristisch ist. Hart neben solchen hellsichtigen Mythisierungen finden sich aber auch manche scharf satirische und gesellschaftskriti-

Ernst Josephson
Martin Luther die Thesen anschlagend

sche Beobachtungen, wie sie ähnlich der in manchen Zügen artverwandte James Ensor in seinen späteren Jahren hervorgebracht hat, hier allerdings oft geschmacklos und roh.

Das Erstaunlichste an den Produkten Josephsons in seinem sogenannten Irrsinn, das seltsamste Merkmal einer Psychose, die in der Auflösung, wie in einem alchemistischen Prozeß, doch auch Schöpferisches hervorzubringen vermochte, ist wohl in der vorwegnehmenden, um nicht zu sagen prophetischen Funktion ihres Ausdrucks zu suchen. Die Ähnlichkeit mit Erzeugnissen späterer Künstler ist manchmal bestürzend. Gelegentlich muß man sich freilich fragen, ob gewisse Künstler nicht doch schon frühzeitig Arbeiten von Josephson gesehen und daraus ihrerseits gelernt haben. So vor allem Jean Cocteau als Zeichner; möglich ja, daß Blätter des in Paris bekannten schwedischen Künstlers frühzeitig in Ateliers zirkuliert haben. Im allgemeinen aber bleibt es dabei, daß Josephson gerade in und mit seiner Geisteskrankheit und ihrer entfesselnden „Freiheit" in die Lage versetzt worden ist, gewisse noch bevorstehende Möglichkeiten vorwegzunehmen, die erst in der nachfolgenden Normalentwicklung sich öffentlich durchsetzen konnten. Daß der Jugendstil bei Josephson schon anklang, ist vielleicht erklärlich, wenn auch die Ähnlichkeit mancher Blätter z. B. mit den Satiren eines Th. Th. Heine verblüffend bleibt. Aber auch die reine Umrißmanier bei Matisse und häufig bei Picasso ist schon da. In anderen Arbeiten scheint sogar der Fauvismus eines Rouault, noch mehr der Expressionismus unserer Nolde, Heckel und Kirchner vorbereitet zu sein.

Daß eine pathologische Verfassung gelegentlich die Zukunft der Kunst enthüllt, dieses Phänomen beschränkt sich gewiß nicht nur auf den Künstler, dem diese Zeilen gewidmet sind. Auch sein berühmter gewordener Generationsgenosse Vincent van Gogh hat um den Preis seines geistigen Zusammenbruchs Regionen aufzureißen vermocht, die erst späteren Geschlechtern gefahrlos gangbar werden sollten.

Ernst Josephson
Der Wikinger

JORG LAMPE

WIEN UND DIE MODERNE KUNST

Es gibt Städte und Länder, denen man von vornherein hinsichtlich ihrer Heutigkeit, ihres Gegenwartsbewußtseins und dessen bildnerischer Bekundung alle Chancen gibt und einen regelrechten Kredit gewährt. Wien und Österreich gehören nicht unbedingt dazu, was im übrigen noch nichts gegen sie besagt. Nur ist mit der Vorstellung von Wien — und das nicht nur für die Wiener — immer auch die vor allem von einer Tradition verbunden. Und schließen Tradition und Gegenwartsbewußtsein einander auch gewiß nicht aus, so ist es eben doch ein Unterschied, ob sich ein Einst im Heute fortsetzt oder ob ein Heute sich auch des Einst erinnert. Für Wien gilt eher die erste Alternative. Zumindest wird sie ihm für gewöhnlich als Rolle gerade von seinen Freunden zudiktiert, und es ist nicht zu leugnen, daß es sich von dieser Rolle fast ein wenig geschmeichelt fühlt und sie auf Wunsch mit Charme zu spielen weiß.

Daß sich von hier aus kein organisch-selbstverständliches Verhältnis zur modernen Kunst ergibt, liegt auf der Hand. Nur bleibt natürlich die Frage offen, ob ein solches Verhältnis nicht überhaupt und allerorten — selbst für Paris — nur eine ideale Hypothese ist, weil die echte Gegenwartsgemäßheit des Seins und Tuns, gleichgültig auf welchem Gebiet, überall auf Widerstände stößt. Nur gibt es eben Städte und Länder — und hierzu gehört Paris —, wo die Gegenwartsgemäßheit gerade des bildnerischen Tuns immer wieder auch ein ausreichendes Stück Boden findet, dem sie sich einpflanzen und in dem sie gedeihen kann. Solche „Bodenreserven" der inneren Elastizität und Spannkraft zur Empfänglichkeit für das „Neue" und Ungewohnte sind in Wien so gut wie nicht vorhanden, weil hier nahezu die gesamte Elastizität in die Konservierung und in den Ausbau des bereits Anerkannten investiert wird.

Aus diesem Grunde lebt hier die Moderne weitgehend in einer Art Diaspora, wenn nicht gar in „Feindesland", was insofern unliebsame Folgen hat oder doch haben kann, als ein solches Leben manche keineswegs immer in der Sache selbst gelegenen Schärfen und Zuspitzungen heraufbeschwört und damit auch einer gewissen Eigenbrötelei oder einer ein wenig hektischen und originalitätssüchtigen Polemik Vorschub leistet. Außerdem fördert die geistige Lebensraum-Enge die gegenseitige Intoleranz und eine Ellenbogen-Politik, die beide der Entwicklung eher von Nachteil als von Vorteil sind, weil sie der eigentlichen Verdichtung des Suchens und des Findens Abbruch tun.

Für die besondere bildnerische Situation in Wien kommt nun noch folgendes hinzu: ungeachtet der Fähigkeit zum Lebensgenuß wohnt gerade den schöpferischen Menschen in Wien und Österreich ein bald mehr, bald minder ausgeprägter Zug zur Melancholie, eine starke Sensibilität für das Tragische, für die allem Leben anhaftende Unzulänglichkeit und für das Walten der dunklen und dämonischen Kräfte inne. Die Ereignisse der letzten fünf Jahrzehnte haben diese eigenartige innere Korrespondenz mit dem Unheimlichen und letztlich sogar mit dem Tödlichen nicht gerade zum Versiegen bringen können.

Was daher bei Kafka oder Trakl und schon bei Grillparzer und selbst bei Nestroy in dieser Hinsicht aufklingt, macht sich nun auch in einer ziemlich ausgedehnten und sich immer noch erweiternden Gruppe „moderner bildender Künstler" geltend, die ein kluger Wiener Kritiker vielleicht aber doch ein wenig vorschnell als „Wiener Schule" zu bezeichnen für richtig hielt. Der Name wurde jedenfalls von den Bezeichneten selber gerne aufgegriffen, weil es ihnen da ähnlich wie Morgensterns „Werwolf" mit den „Fellen" geht. In Wirklichkeit aber handelt es sich bei den betreffenden Künstlern, unter denen Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Leherb, Doxat, Matouschek, Elsa Olivia Urbach und, wenn auch in einer reicheren und freieren Sprache, Anton Lehmden und Erich Brauer als die wichtigsten zu gelten haben, um einen Post-Surrealismus, der sich nicht gut als eine besondere Schule in Anspruch nehmen läßt.

Die Schrecken freilich der jüngsten historischen Vergangenheit und das natürliche Verhältnis zum Dunklen und Tragischen reichen als Beweggründe für diesen Post-Surrealismus noch nicht aus. Es kommt vielmehr noch die begreifliche Abneigung gegen die erschreckende Oberflächlichkeit des Wirtschaftswunder-Konsumentismus im allgemeinen und den akademischen Leerlauf anderer moderner Richtungen, zumal der landläufigen Abstrakten hinzu, um der manchmal schon die Strapazierungsgrenzen überschreitenden Schürfung im schlechthin Dunklen eine besondere Anziehungskraft zu verleihen. Daß hierbei neben Pubertären und oft geradezu pathologischen Komplexen auch leicht überhitzte religiöse Vorstellungen und Phantasien zum Thema Apokalypse und Weltuntergang eine Rolle spielen, kann erstens in einem katholisch-aktiven Lande und zweitens in einer Situation, in der das Religiöse um eine tiefere Verwurzelung in einer heutigen geistigen Weltschau ringt, nicht weiter wundernehmen.

Ob und wie weit freilich diese und ähnliche „Endzeit"-Visionen ihren bildnerischen Verarbeitern wirklich an die Nieren gehen oder nur „interessant" sind und damit lediglich als schockaktiv verwertet werden, also eine Variation auf das nachgerade anachronistisch gewordene „Epatez le bourgeois" von einst bedeuten, ist nicht so ohne weiteres festzustellen. Manche Beobachtungen lassen eher auf die zweite Alternative schließen, was weniger für die Wiener Post-Surrealisten als für die höchst Publicity-gewandten und -beflissenen Stars unter den Malern der Galerie St. Stephan gilt. Diese ist dessen ungeachtet der einzige Ort in Wien, an dem nicht nur die radikale „Avantgarde", sondern auch bedeutende bildnerische Leistungen unserer Zeit erstmalig zu Gaste sind, wie das Ausstellungen von Wols, von Bissier, Mathieu, Dahmen, Gaul, Wessel, um nur einige Namen herauszugreifen, deutlich machen können.

Als Maler der Galerie selber sind in Deutschland Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Bruno Prachensky und Arnulf Rainer oder Fritz Hundertwasser längst bekannt. Sie brauchen also nicht erst ausführlich charakterisiert zu werden, sondern es dürften ein paar Hinweise als Erläuterung genügen. Den Genannten gemeinsam ist eine völlig freie und lockere Malweise, die nur bei Hundertwasser in der Regel ins Ornamentale und Klimtische gerät oder doch jedenfalls ohne Klimt nicht denkbar wäre. Bei Hollegha und Mikl entstehen gleichsam wachsende Gebilde, während Prachensky sich meistens sozusagen in rot erregt und Rainer im Gegensatz hierzu gewissermaßen ein Verschwinden und Verblassen hinter Vorhängen und Nebeln inszeniert. Hier wird der „Nullpunkt" und damit so ziemlich das Gegenteil von einem Ursprung anvisiert, also eigentlich das Rennen eher aufgegeben als auf eine neue Bahn verlegt.

Ähnliche Tendenzen treten auch bei einigen und zwar gerade den begabteren und profilierteren Malern der Wiener Secession wie zum Beispiel bei Walter Eckert in Erscheinung. Grabfelder, Katakomben, Zeugen längst vergangener Vergeblichkeit und Mühsal, ein

Grau, ein Schwarz, ein brandig-schwefeliges Ocker — kurz: Ende und Totenreich und damit ein manchmal geradezu heroisches Nicht-mehr-weiter-Wissen, das sich mit einer gewissen Haltung zu sich selbst bekennt — das sind viel häufigere Symptome im Wiener Kunstgebaren der Gegenwart, als es den Anschein hat, und als man sie wahrzuhaben willig ist.

Begreiflicherweise fehlt es auch nicht an anti-abstrakten Intentionen, die keineswegs nur aus der Vorgestrigkeit entspringen. Ähnliche Auffassungen wie die beispielsweise von Picasso oder Kahnweiler werden auch vom Direktor der Albertina, Prof. Dr. Otto Benesch, oder von dem erst recht aller reaktionären Züge unverdächtigen Bildhauer Fritz Wotruba vertreten. Unter dessen ehemaligen Schülern hat gerade der sehr begabte Josef Pillhofer sich wieder weitgehend einer „naturnahen", das heißt auf den naturgegebenen Formen der Figuren aufbauenden Gestaltungsweise zugewandt. Auch die anderen Schüler Wotrubas halten sich streng, wenn schon nicht an die äußere Naturform, so doch eben an die Form als solche und an deren klaren, festen Bau, wobei Joannis Avramidis, ein in der Sowjetunion geborener Grieche, zu einer „ikonenhaften" und ins Sakrale gehenden Gültigkeit des plastischen Figurenbildes vordringt. In der Graphik kann der intensive und manchmal an Corinth erinnernde, aber eher noch schärfer zupackende Kurt Moldovan als wichtigster Vertreter der zumindest nicht-, wenn nicht gar anti-abstrakten Zeichnung gelten.

Gegen die Anti-Abstraktion ist gar nichts einzuwenden, sofern sie sich nicht für den „letzten Schrei" erklärt und geradezu für erbberechtigt hält, sondern nur die „Abstrakten" gleichsam zur Ordnung ruft und so dem leeren Formalismus und dem kaum weniger leeren Emotionalismus der bloßen Revoluzzerei einen Riegel vorschiebt. Während es jedoch in Paris ein weitgehend duldsames oder einfach unbekümmertes Nebeneinander der verschiedensten Richtungen gibt, bauschen sich hier die Unterschiede gerne gleich zu Gegensätzen mit Kriegserklärung auf, was ihrer Fruchtbarkeit nicht wenig Abbruch tut.

Hieran ist jedoch nicht nur die Enge des Raumes und das Fehlen eines regulierenden Kunstmarktes schuld, dessen diesbezügliche Funktionen sich als Ersatz allerlei Ideologien und Eitelkeiten gefallen lassen müssen. Es mangelt vielmehr ganz allgemein — und das nicht nur in Österreich und Wien — an Bereitwilligkeit und Offenheit für die Zukunft, an einem in sie gesetzten Vertrauen, das überhaupt erst die Geduld zur Entwicklung möglich macht.

Im Verhalten des Nachwuchses ergeben sich hieraus verhängnisvolle Folgen. Nur allzu oft werden typische „Maschen" bevorzugt und die Bemühungen einer schrittweisen bildnerischen Selbsterarbeitung und Selbstgewinnung als antiquierte „Umwege" abgetan. Die Mode und ihre Chancen strahlen eine mächtige Verführung aus.

Einer verbreiteten Zukunftsnegierung oder wenigstens -gleichgültigkeit zum Trotz jedoch sind die entsprechenden Chaos- und Untergangs-Visionen bei den Post-Surrealisten wie auch in Teilen des abstrakten Lagers nicht so furchtbar ernst zu nehmen. Es wird mehr kokettiert und spekuliert als wirklich verzweifelt. Auch die über Österreichs Grenzen hinaus bekannt gewordenen „Schimmel"- und Anti-Technik-Manifeste des sogenannten „Pintorariums" haben mehr mit Werbetricks, zum Teil aus der Mottenkiste des Dadaismus, als mit leidvollem oder empörtem Abscheu vor dem Automatismus der technischen Welt zu tun.

Daß wir im übrigen tatsächlich in einer Art von Interregnum, von Zwiespältigkeit zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht, zwischen Ende und Anfang leben, führt der Sphäre und Sprachwelt des Bildnerischen eine Fülle neuer Impulse zu. Diese lassen sich, so sehr sich auch die Anhänger bloß überlieferter, aber nicht wahrhaft neu erlebter und geschöpfter Vorstellungswelten darum bemühen mögen, im Grunde gar nicht mehr in die Schauformeln von „Chaos" und „Ordnung", „Verdammnis" und „Erlösung", von Weltverlorenheit und Rettung durch den Geist, kurz: unter das Gesetz des bisher üblichen Dualismus zwingen. Sie entstammen vielmehr dem Erlebnis des Vergehens nicht weniger als dem des Werdens, und die Hingabe an den „schöpferischen Wandel" als die eigentliche Freiheit ist ihr heimatlicher Gewißheitsgrund.

Einiges hiervon spürt man in der Malerei der gleichfalls zu den Schützlingen der Galerie St. Stephan zählenden Maria Lassnig gegenwärtig, die sich, da alles Gegebene, alles noch so gescheit Gedachte und noch so geschickt Gemachte sich als schwankender Grund erweist, gleichsam in der Zone vor aller Geburt oder in dem, was Gebser den „Ursprung" nennt, zu verankern sucht. Das mag geschwollen klingen, aber die Suche fast weniger nach „Gewißheit" als nach Teilhaftigkeit am Lebendigen überhaupt tritt bei den ernst zu nehmenden Wiener Künstlern, oft ihnen selber nur halb bewußt, unverkennbar in Erscheinung.

Mag darum vielleicht ein Herbert Boeckl, dessen Bedeutung in Deutschland kaum schon voll gewürdigt wird, noch zu sehr im Weltanschaulich-Tradierten fixiert sein und so manches von der Kraft und Fülle seiner Natur und seines Frühwerks preisgegeben haben; mag ein Karl Anton Wolf, den man zur zweiten Documenta einlud, obgleich er als Autodidakt erst mit 50 zu malen begann, trotz des überraschenden Reichtums seiner zwischen „gegenständlich" und „abstrakt" gehaltenen Bilder noch zu sehr auf eine „schöne Malerei" bedacht sein. Dennoch wird man in beider Werk diese immer nur im Schöpferischen gegenwärtige Teilhabe gewahr.

Unter denen übrigens, die ohne ideologische Aufmachung und ein Darumherumgerede den Weg der ebenso abenteuerlichen wie gehorsamen Verwirklichung der von den bildnerischen Mitteln und Elementen angetragenen Struktur-, Kontrast- und Gestaltvollzüge zu gehen wagen, sind besonders die beiden Maler Ludwig Merwart und Theo Braun zu nennen, wofür schon ihre beachtliche Eisenätzungen auf der letzten Documenta zeugten. Auch Günther Kraus liegt auf dieser Linie, und von Gerhard Swoboda läßt sich Ähnliches erwarten. Auch werden die kürzlich in der vor einem Jahr gegründeten Galerie der jungen Generation erstmalig kollektiv gezeigten, wenn auch sehr verschiedenen Malerinnen Uta Prantl-Peyrer und Lily Greenham als Gefährten auf diesem leider oft mit emotioneller Schlamperei verwechselten Kurs zur Geltung kommen. Kaum weniger erfolgversprechend sieht es auch bei den Schülern des an der Akademie für angewandte Kunst lehrenden Carl Unger, eines kompositionsbegabten Malers, und besonders bei der jungen Martha Frühwirt aus.

Die Eigenart und Entschiedenheit eines Fritz Wotruba bedürfen keiner besonderen Erklärung mehr. Wotrubas Figurenwelt, die sich durch manches schwer erkämpfte Entwicklungsstadium zu ihrer heutigen Klarheit, Einfachheit und Hoheit eines allen „Richtungen" und „Stilen" entwachsenen Menschenbildes durchgerungen hat, ist vielleicht sogar gültiger als die anderer bedeutender europäischer Bildhauer dem Sinn und Auftrag der Gegenwart gemäß. Denn sie setzt gleichsam die Zeichen und Gestalten einer Haltung, die sich, abseits von allen weltanschaulichen Prinzipien und Maximen, im souveränen Bestehen der Existenz behauptet und bewährt.

Demgegenüber haben es Plastiker wie der in Deutschland gleichfalls bekannte Heinz Leinfellner oder Wander Bertoni eher leichter, weil sich ihre mit ausgesprochener Begabung für das „Aesthetische" geformte Werkwelt in der Gesetzlichkeit des „Schönen" hält und damit gar nicht an die Probleme der Existenz zu rühren braucht. Diesen rückt außer Wotruba in seiner besonderen Weise nur noch der aus Linz stammende Rudolf Hoflehner mit seinen ungewöhnlichen Eisenplastiken auf den Leib, deren jüngste Zeugnisse auf der XXX. Biennale in Venedig zu sehen sind.

Eine besondere Stellung nimmt übrigens noch der Bildhauer Karl Prantl ein, der nicht nur selber eigenartige, bald größere, bald kleinere „Zeichen" in Holz, Stein und Metall entwickelt, sondern sich auch durch die Gründung des 1959 erstmalig realisierten „Symposions europäischer Bildhauer" im burgenländischen Steinbruch von St. Margarethen ausgesprochen verdient gemacht hat.

Fritz Hundertwasser
Die Stadt, Öl, 1953

Natürlich si
sönlich wie
schiedene V
öffentliche
Kunstkritik"
satzprogram
kaum etwas
Boulevard-E
amüsanten
zur Pointe
nen ist der
gen viel zu
die es verm
der Einsicht
hang zwisch
einen Seite
Welt- und
verdeutsche
Die bildend
bei aller s

Es ist kenn
20. Jahrhun
sionismus h
schöpfung,
lute Malere
Avantgardi
gelehnt. „E
ist immerw
Schiele, Ge
päischer B
dem österr
tung.
Hanaks Sch
die der Sta
trachters ei
Bildhauerei
du Grifon,
Bildhauer
wurde er
sich frei-pl
hat nichtsd
rungen. Er
Rang vielle
sten tat. Er
sondern all
Sturz und d
ihres Leben
es Herbhei
Welt für ih
den schöne
Formproble
und kennt

Natürlich sind die hier weniger fixierten als skizzierten Urteile persönlich wie jegliche Kritik, und die Wiener Kunstkritik geht oft verschiedene Wege. Erst kürzlich fand in der Galerie St. Stephan eine öffentliche und stark besuchte Diskussion über die „Prinzipien der Kunstkritik" statt, wobei einige geradezu „tiefschürfende" Grundsatzprogramme vorgetragen wurden, von denen nur in der Praxis kaum etwas zu bemerken ist. Die den Massen-Leser ansprechenden Boulevard-Blätter verlangen gemeinhin einen prinzipien-freien, aber amüsanten Stil, dem man sogar gelegentlich, wenn es gerade gut zur Pointe paßt, auch ruhig Menschenopfer darbringt. Im allgemeinen ist der der bildenden Kunst verbleibende Platz in den Zeitungen viel zu gering, um eine „systematische" Kunstkritik aufzubauen, die es vermöchte, wenigstens den halbwegs einsichtigen oder doch der Einsicht fähigen Teilen des Publikums den inneren Zusammenhang zwischen dem, was sich heute in der lebendigen Kunst auf der einen Seite und in der Veränderung und Ausreifung eines neuen Welt- und Menschenbildes auf der anderen tut, entsprechend zu verdeutschen.

Die bildende Kunst und das 20. Jahrhundert werden hierzulande, bei aller schöpferischen und überzeugenden Beteiligung Einzelner an ihnen, nicht übermäßig groß geschrieben. Das Schicksal der „Modernen Galerie" in Wien gibt da manchen Aufschluß. Sie ist nachgerade 60 Jahre alt, denn bereits 1901 wurden der damals nur erhofften und geplanten von der Wiener Secession van Goghs „Ebene von Auvers" (1890) und Segantinis „Böse Mütter" (1894) gestiftet. Die formelle Gründung fand 1903 statt, die Eröffnung in der Orangerie des Belvedere 1929. 1938 schloß sie ihre Tore, und wahrscheinlich wird erst Ende dieses oder Anfang nächsten Jahres ihre Neueröffnung im nächst dem Südbahnhof im sogenannten Schweizer Garten neu erstellten Brüsseler Österreich-Pavillon vonstatten gehen. Der Werkbestand, der bei der Neuaufstellung hoffentlich die Kunst Österreichs und die des Auslandes wieder vereinigt zeigen wird, ist bescheiden. Ganze Epochen sind nicht mehr greifbar. Ob und wie weit der neue Leiter der Galerie, Dr. Werner Hofmann, von sich aus imstande ist und durch die zuständigen Stellen instandgesetzt wird, wenigstens die lebendige Kunst der Gegenwart zu sammeln und so von dieser an die Galerie einigermaßen „à jour" zu bringen, wird sich erst erweisen müssen. Die Hoffnungen und guten Wünsche der innerlich beteiligten und interessierten Wiener sind ihm sicher.

JOHANN MUSCHIK

DER BILDHAUER FRITZ WOTRUBA

Es ist kennzeichnend für Österreichs bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, daß zwar ein durchaus gegenständlicher Expressionismus hier Vorkämpfer finden konnte, nicht aber abstrakte Formschöpfung, die in Richtungen wie Kubismus, Konstruktivismus, absolute Malerei usw. schon damals mit entscheidenden Werken auftrat. Avantgardismus um seiner selbst willen wurde in diesem Lande abgelehnt. „Es gibt keine moderne Kunst, es gibt nur eine Kunst, die ist immerwährend", schrieb Schiele. Die Expressionisten Kubin, Schiele, Gerstl und vor allem Kokoschka haben Beiträge von europäischer Bedeutung geleistet. Auch das Beste von Anton Hanak, dem österreichischen Rodin, tendiert in die expressionistische Richtung.

Hanaks Schüler war Wotruba. Er ist das Haupt jener Schule in Wien, die der Stadt kürzlich jenes ehrende Wort eines ausländischen Betrachters eintrug, wonach sie „heute einer der Mittelpunkte für die Bildhauerei" (Michel Seuphor: Plastik unseres Jahrhunderts. Edition du Grifon, Neuchâtel) sei. Wotruba wird in der Reihe der ersten Bildhauer Europas genannt. Er machte Wandlungen durch. Nie wurde er abstrakter Künstler. Und auch der Kubist Wotruba, der sich frei-plastischer Gestaltung hätte am ehesten ergeben können, hat nichtsdestoweniger zu jeder Zeit um die Figur des Menschen gerungen. Er ist unter den gegenwärtigen europäischen Plastikern von Rang vielleicht jener, der das am ausschließlichsten und umfassendsten tat. Er kennt das Thema nicht aus einer einzigen Blickrichtung, sondern allseitig. In seiner Plastik sind der Ernst und die Anmut, der Sturz und das Sicherheben, die klagende Figur und jene, welche sich ihres Lebens in einer förmlichen Idylle freut. Bei dem Bildhauer gibt es Herbheit und Fülle, den Menschen in dem Gefängnis, das die Welt für ihn bedeuten kann und in dem er doch Haltung bewahrt, den schönen und den zerschlagenen Menschen. Wotruba kennt Formprobleme immer nur im Bezug auf sein Thema, den Menschen, und kennt kein anderes Thema neben ihm.

Der 1907 aus Wien gebürtige Künstler, Sohn eines Tschechen und einer Ungarin, war ein gelernter Graveur, dem ein Stipendium der Arbeiterkammer die Ausbildung als Bildhauer möglich machte. In seine expressionistischen Anfänge spielten Einflüsse Minnes, Lehmbrucks und der Exoten hinein. Ein klassisch gotisches Stilempfinden machte sich unter andern in dem lebensvollen Jünglingstorso (1929) bemerkbar, Werk des damals 22jährigen Wotruba, das die Aufmerksamkeit Maillols erregte. Eine Ausstellung, welche vor eineinhalb Jahren in Wien stattfand, bewies überraschend, daß die schmale, naturhafte Form des jungen Künstlers sich in der röhrenhaften einer viel späteren Phase fortsetzte.

Des Künstlers Wandlungen sind als Entwicklungen aufzufassen. So reiften die „klassischen" Anfänge in der Schweizer Zeit aus (wo der Künstler von 1938 bis 1945 als politischer Emigrant weilte), wandelten sich von der mehr sinnlichen, maillolhaft fülligen Form, die sie vorübergehend angenommen hatten, noch Jahre vor Wotrubas Heimkehr zu einer Herbheit und Sprödigkeit bei feinstem Stilgefühl und wieder förmlich antikischer Harmonie, für die noch der weibliche Kopf von 1946 ein schönes Beispiel darstellt.

Die Wende 1946/47 bedeutete die wohl stärkste Zäsur im Schaffen des Künstlers. Was an abstraktem, archaischem Aufbau in dessen naturnaher Plastik bis dahin gewissermaßen eingesenkt war, trat nunmehr immer unverhüllter zutage. Der Künstler, einst nahezu ausschließlich Steinbildhauer, bediente sich in steigendem Maße der Bronze, drückte sich (Experimentierstadium) mit Vorliebe im Kleinformat aus, anstatt wie früher im großen. Das malerische Element gewann an Bedeutung. Etwas impressionistisch Weiches trat als Kontrast zu dem etwa gleichzeitig sich herausbildenden kubischen Formenbau auf, welcher, an Überlieferungen der Vorzeitkunst und der Mexikaner gemahnend, in besten Werken großartige Wirkung erlangte.

Kurt Moldovan

Nichts packender, als die tragische Gebärde des „Sitzenden", der sich aus einfachsten Blockformen aufbaut, 1948. Und welche zauberhafte Verwandlung hat den mächtigen Eindruck der „Großen Liegenden" möglich gemacht, die scheinbar aus nichts als absichtslos hingeworfenen Pflastersteinen besteht. Das „Zufällige" organisiert sich. Ein hinreißender Rhythmus, etwas atmend Lebendiges paart sich mit äußerster Monumentalität. Die Anwendung des großen Maßstabs, hier wie in anderen Stücken, zeigt 1951 einen ungewöhnlichen Meister. Kleinere Beispiele lassen gleiche Prinzipien erkennen.

In der scheinbar ganz einfachen Linienführung des röhren- und zylinderförmigen Torsos von 1955 steckt sensitivste Beobachtung der Natur, schwingt eine leise Zärtlichkeit mit. Übersieht man die Entwicklung Wotrubas im Ganzen, merkt man immer wieder diesen Willen zur einfachen, edlen Form und zu härtester Disziplin.

Unzweifelhaft hat auch der „primitive", der „elementare", der „urzeithafte" Wotruba interessante und bewegte Resultate erzielt, gerade in Verbindung mit dem Raffinement und der Anmut, die ihn als den Sproß einer alten Kultur ausweisen. Es ist etwas sehr Österreichisches, Wienerisches, Musikalisches in ihm. Nicht zufällig hat Wotruba das große Bronzerelief, das ihm einen Grand-Prix der Brüsseler Weltausstellung einbrachte, den großen Musikern seines Landes gewidmet.

In Arbeiten, die nach diesem Relief entstanden, Stelen, Stand- und Sinnbildern des Menschen, ringt Wotruba um die „letzte Plastik", um das Äußerste, das in der Bildhauerei möglich sein kann, um Knappheit, Vielschichtigkeit in der Einheit, um das Abbild des inneren Grundes vom Menschen, um eine Formschöpfung, die wie ein Baum lebt und eben aus diesem Grunde keine symmetrische ist.

So kann sie als ein Stück Natur neben der Natur bestehen.

Umsturz im Bühnenbild

Fritz Wotruba und Oskar Kokoschka im Wiener Burgtheater

Unter der Experimenten aufgeschlossenen Leitung des neuen Burgtheaterdirektors Ernst Haeussermann wurde der Versuch gewagt, zweien der namhaftesten Künstler unserer Zeit die Gestaltung des Szenenbildes anzuvertrauen, dem Plastiker Fritz Wotruba und dem Maler Oskar Kokoschka. Die Themen lieferten für Wotruba der zweitausendvierhundert Jahre zählende Sophokleische „Oedipus" und für Kokoschka das vor 133 Jahren verfaßte Feenstück „Mosaisurs Zauberfluch" von Ferdinand Raimund.

Bei Wotrubas „Oedipus" ergab sich durch das Bündnis mit einem dem statischen Stil Leopold Jessners verwandten Regisseur Gustav Sellner ein Schauplatz von beklemmender Wucht: In der Mitte ein aus verschiedenen Richtungen anleuchtbarer turmartiger Aufbau von mykenischer Klobigkeit, flankiert von zwei stalaktitisch profilierten Seitenwänden, aus denen der Chor hervortrat, dessen graubraun bemalte Gewänder die Farben und Formen jener Wandreliefs fortzusetzen schienen, wie von ihnen abgelöste tektonische Bestandteile wirkend. Damit und durch die knappe, dem Rhythmus des Originals angepaßte Verdeutschung Rudolf Bayrs hielt sich der Chor streng in den Ausdrucksgrenzen, die ihm das antike Theater auferlegt, nämlich kommentierende, niemals aktiv eingreifende Zeugen einer Elite zu sein, die den Göttern näher und mit ihrem privaten Konflikt deshalb verantwortlicher wird als das im Chor versammelte Volk. Die Trias, Dramatiker, Regisseur und Szenograph, dienten hier einer Dichtung, die seit zweitausendvierhundert Jahren nichts von ihrer kultisch fundierten, erschütternden Wirkung verlor.

Wie ganz anders berührte uns kurze Zeit danach auf derselben Bühne Oskar Kokoschkas Szenerie zu dem durch den Dichter Max Mell überholten Stück Ferdinand Raimunds „Mosaisurs Zauberfluch"!

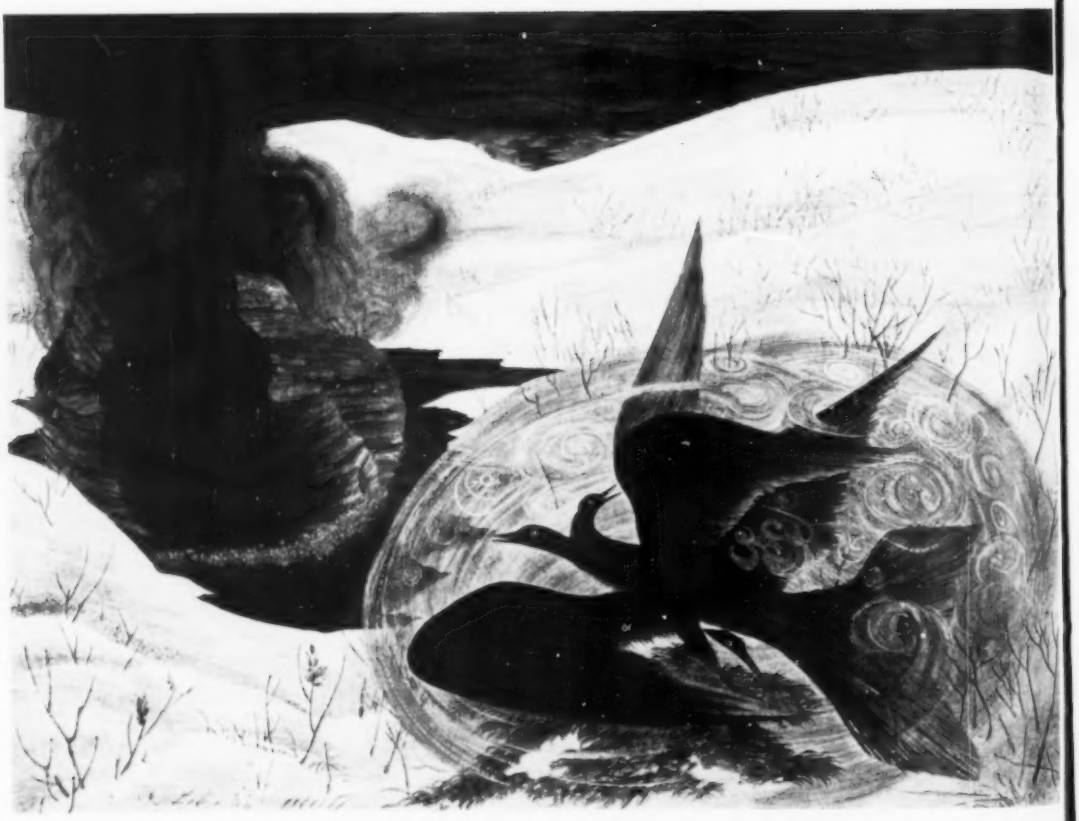
Hier weht noch die orientalische Kraft der „Zauberflöte". In diesem Raimundschen Geisterhimmel, wo noch im Kostüm des Sarastro Kaiser Josef II. saß, fühlte man sich vor dem wachsenden Druck der Franziszeischen Zensur sicher; hier aus einer größeren Freiheit der Komödienform des alten „Pawlatschentheaters", des Wienerischen „Pasquino" konnten Genien und Hexenmeister, die aus ihrem Elysium in die Wiener Vorstadt oder ins „hintere Piestingtal" gerieten, sich eine stärkere Sozialkritik erlauben als im ernsten Drama. Und hier ist auch der aus einem anderen niederösterreichischen Tibet (zwischen Pöchlarn und Hollenstein) stammende Oskar Kokoschka in seinem Element. Gegenüber Fritz Wotrubas architektonischem Aufbau der Szene flammt in zerfetzten flatternden Dekorationen, in denen das Maulpert'sche Hochbarock aufhuscht in aus dem Schnürboden niederschwebenden oder von der Unterbühne auftauchenden Bühnenbildern eine Orgie von Farben, die sich in den phantastischen Kostümen der Schauspieler fortsetzt. Hier reißt der Bühnenbildner den Regisseur (Rudolf Steinböck) über die feierliche Gelassenheit seines Einsatzes hinaus, so daß beide bald einander auf das Glücklichste ergänzen. Hier wie im Oedipus dirigiert also eigentlich die Szenographie und bestimmt den Stil, der mit diesen zwei Aufführungen die ehemalige Wiener Hofbühne wieder in die vorderste Reihe der internationalen Theatersicht rückt.

F. T. Csokor

Ernst Fuchs
Der auferstandene Christus, Aquarell-Guasch

Erich Bauer
Blindes Mädchen, 1932 (?)

Anton Lehmden
Landschaft, 1958



Josef Mikl
Figur, 1957

Wolfgang Hollegha, 1959

Fritz Hundertwasser
Der Regen auf Füßen, 1959

Heinz Leinfellner
Grazien, Bronze, 1959

Rudolf Hoflehner
Figur 11 K, 1959

Johannes Avramidis

Fritz Wotruba
Fotos: Elisabeth Speidel

Fotos: Elisabeth Spelder

Fritz Wotruba
Torso, Bronze, 1959

Fritz Wotruba, Stehende Figur, Stein

Fritz Wotruba
Große liegende

Fritz Wotruba
Große liegende Figur, Stein, 1951

Fotos: Elisabeth Speidel

Fritz Wotruba
Kopf, Bronze, 1959

Fritz Wotruba
Sitzende, Stein

Fritz Wotruba, Stehende Figur, Stein

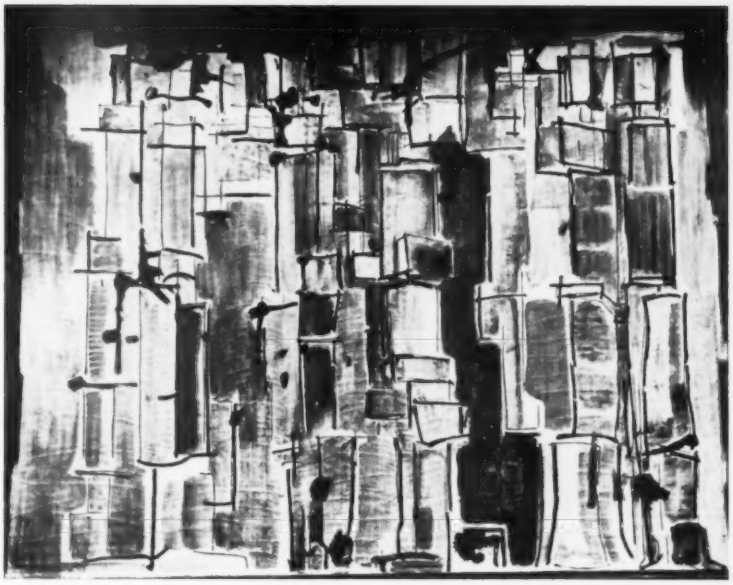
Fritz Wotruba
Figur vor der Stadthalle Wien, 1959

Fotos: Elisabeth Speidel

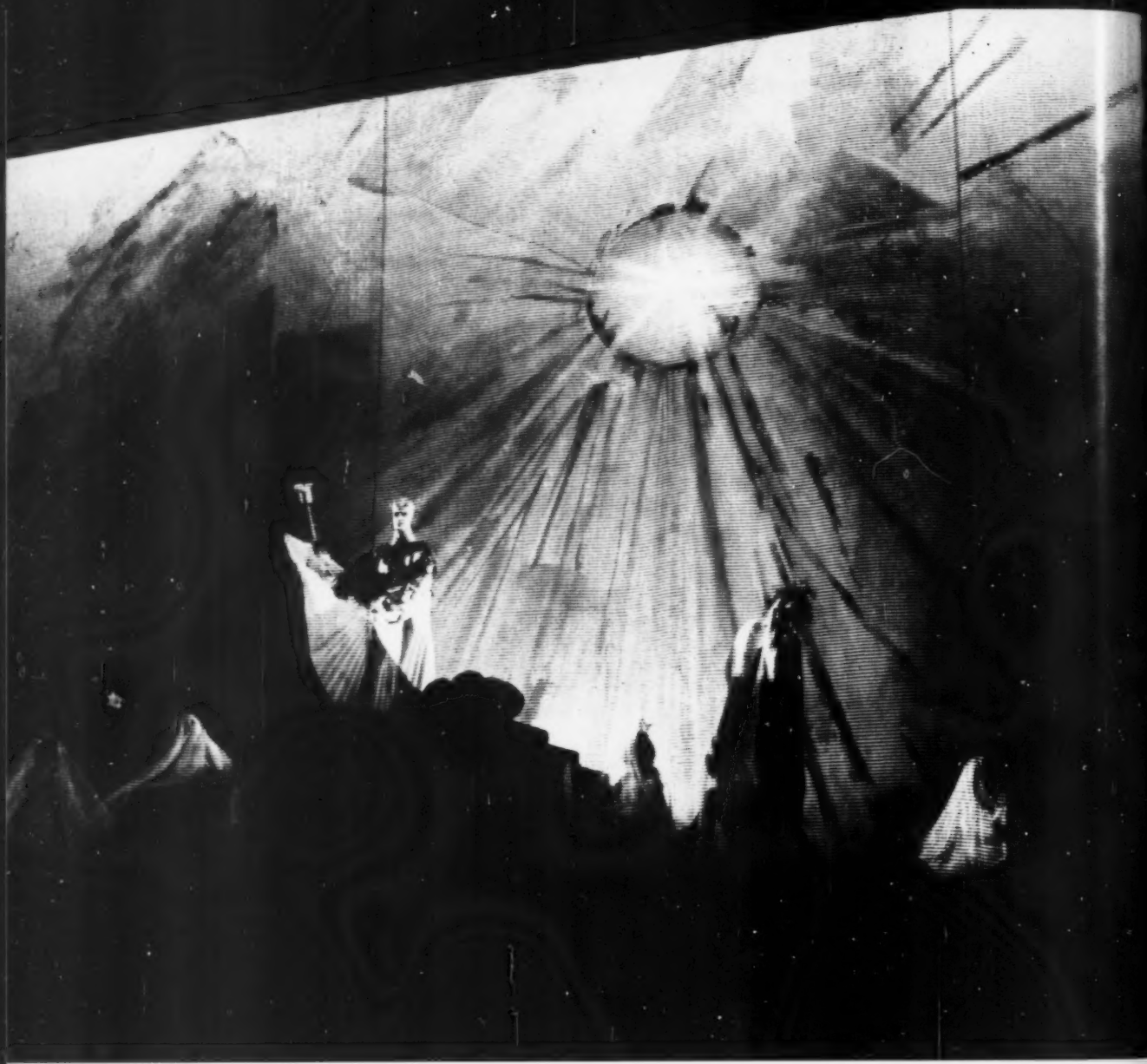
V hang

Fritz Wotruba
Bühnenbild zu

Fritz Wotruba
Vorhang zu „König Ödipus" von Sophokles, Burgtheater Wien



Fritz Wotruba
Bühnenbild zu „König Ödipus" von Sophokles, Burgtheater Wien



Oskar Kokoschka
Bühnenbild zu „Mosaisurs Zauberfluch" von Raimund, Burgtheater Wien

Oskar Kokoschka
Bühnenbild zu „Mosaisurs Zauberfluch" von Raimund, Burgtheater Wien
Fotos: H. B. Pflaum-Gebhardt

P. L. Nervi
Palazzo dello Spo

P. L. Nervi
Palazzo dello Sport, Blick auf die Außenwand der Galerie

P. L. Nervi
Stadio Flaminio, Tribüne mit Schutzdach

P. L. Nervi
Stadio Flaminio, Außenwand der Tribüne

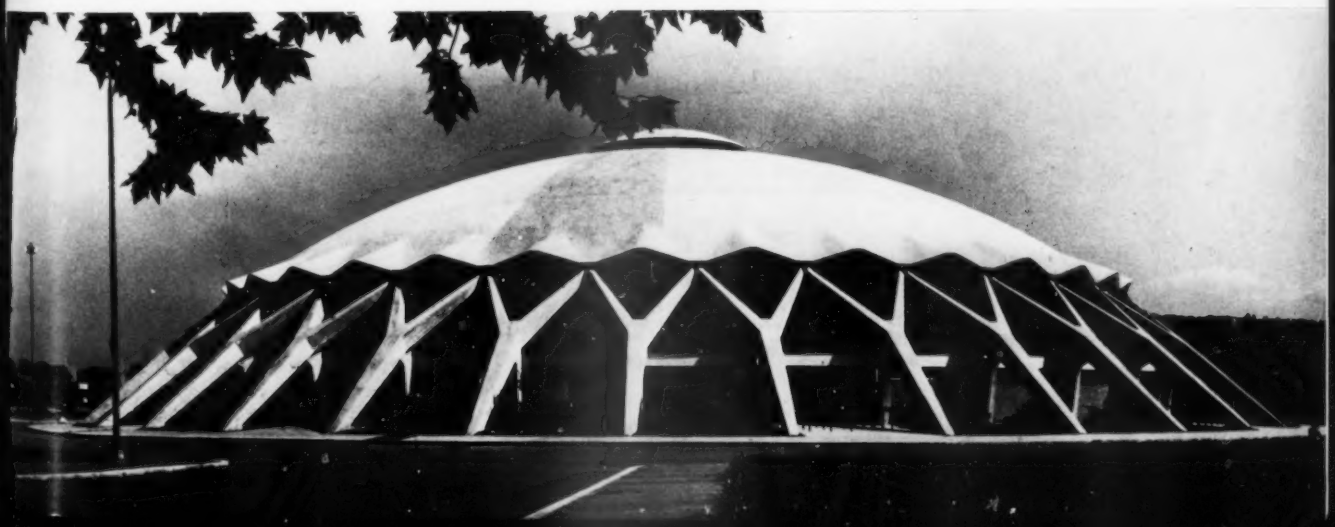
P. L. Nervi
Palazzo dell

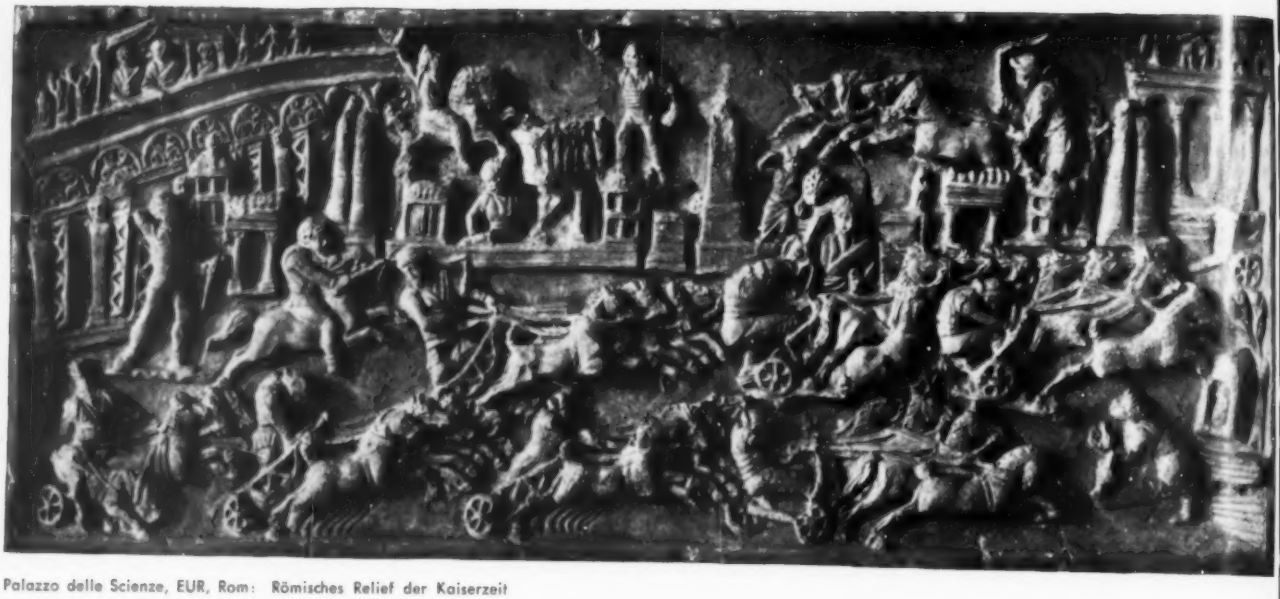
P. L. Nervi
Palazetto de

P. L. Nervi
Palazzo dello Sport, Innenraum

NEUE SPORTBAUTEN IN ROM

P. L. Nervi
Palazetto dello Sport





Palazzo delle Scienze, EUR, Rom: Römisches Relief der Kaiserzeit

Palazzo delle Scienze, EUR, Rom:
Grab der Olympischen Spiele aus Tarquinia
Sportler beim Wettkampf

AUSSTELLUNGEN

ANTON H

Rom besaß
keine bede
baute, vero
Architektur,
Sportarchite
tät gleichka
Pier Luigi
Iazetto del
sende Meis
Das Stadio
reichen Sta
facher war
die dann a
reines Fuß
bahn, wollt
Turnsaal, R
bringen. In
Art aufeina
kampfes in
schlossene
Funktion st
stadien erg
der Zuscha
Feld, das
viele Zusch
Amphitheat
umschreibt
platz. Ihre
raum umba
Fußballstad
Das Spielfe
idealen Gr
ander vern
Wer der
Wettstreit
errichtete,
einer an d
seinen Maß
nähert, die
Quadrat, z
Muster wir
Punkte orie
den Schma
ten, versch
dem Ei; er
sche Experi
in dem Re
denkbar ist
Auch der
sionen hers
die Grundf
so selbstve
Architektur
riß und Au
dem er de
Ende führt

ANTON HENZE

Drei Meisterwerke Nervis für den Sport

Rom besaß im Jahre 1956, dem olympischen Jahr von Melbourne, keine bedeutenden Sportanlagen. Was die Stadt in vier Jahren baute, verdient ein Ruhmesblatt in der Geschichte der modernen Architektur; niemals hat eine olympische Stadt den Weltspielen eine Sportarchitektur gewidmet, die der römischen in Funktion und Qualität gleichkam.

Pier Luigi Nervi baute drei Anlagen: das Stadio Flaminio, den Palazetto dello Sport und den Palazzo dello Sport. Es sind wegweisende Meisterwerke des modernen Bauens.

Das Stadio Flaminio errichtete Nervi 1959 auf dem Platz des ruhmreichen Stadio Torino. Man stellte ihm eine Bauaufgabe, die einfacher war als sie üblicherweise einem Stadionbau zugrunde liegt, die dann aber doch kompliziert wurde. Der Bauherr verlangte ein reines Fußballstadion. Er verzichtete auf die umlaufende Aschenbahn, wollte indessen im Stadion aber eine Schwimmhalle, einen Turnsaal, Räume für Boxen und Ringen und einen Fechtboden unterbringen. In diesem Bauprogramm stießen Funktionen gegensätzlicher Art aufeinander. Der Fußball verlangt eine offene Arena des Wettkampfes inmitten der Zuschauer, die Hallen müssen dagegen geschlossene Räume des Trainings sein. Das zentrale Problem der Funktion stellte sich trotzdem im Fußballstadion; wie bei Mehrzweckstadien ergab es sich auch hier bei der Frage nach dem Verhältnis der Zuschauermassen zu den Spielern. Das Fußballspiel verlangt ein Feld, das sich zwischen den zwei Polen der Tore ausbreitet. Wer viele Zuschauer um das Spiel scharen will, sieht sich auf das antike Amphitheater verwiesen. Ihm lag eine Ellipse zugrunde. Die Ellipse umschreibt ein zweipoliges Feld; insofern entspricht sie dem Fußballplatz. Ihre Peripherie läßt sich auch bequem mit einem Zuschauerraum umbauen. Trotzdem eignet sie sich nicht zur Grundfigur eines Fußballstadions.

Das Spielfeld soll zweipolig, aber rechtwinklig sein. Will man einen idealen Grundriß gewinnen, muß man Rechteck und Ellipse miteinander vermählen. Die Aufgabe ähnelt der Quadratur des Kreises. Wer der unlösbaren Lösung am nächsten kommt, siegt in diesem Wettstreit ohne Sieg. Der Grundriß, den Nervi als Stadio Flaminio errichtete, entspricht innen dem Rechteck des Spielfeldes, außen einer an den Spitzen eingedrückten Ellipse. Das Fußballfeld ist mit seinen Maßen von 100 × 70 m ein Rechteck, das sich dem Quadrat nähert, die gedrückte Ellipse kommt dem Kreis nahe. Kreis und Quadrat, zwei zentrale, auf einen Punkt bezogene geometrische Muster wirkten in dem bildnerischen Prozeß, der eine auf zwei Punkte orientierte Grundfigur im Sinn hatte. Die Segmente zwischen den Schmalseiten des Spielfeldes und dem Zuschauerring schrumpften, verschwanden aber nicht. Nervi verfuhr jetzt wie Columbus mit dem Ei; er füllte die Segmente mit Stehplätzen. Was das geometrische Experiment verweigerte, ergab der Kunstgriff: einen Grundriß, in dem Rechteck und Elipse die innigste Verbindung eingehen, die denkbar ist.

Auch der beste Grundriß kann nur eine Ordnung in zwei Dimensionen herstellen; seine Idee kommt erst zum vollen Dasein, wenn die Grundfigur sich über ihm als Raum verwirklicht. Das gelingt nicht so selbstverständlich wie es scheinen mag; selbst Meisterwerke der Architektur kranken manchmal an einer Diskrepanz zwischen Grundriß und Aufbau. Nervi bildete den Luftraum des Amphitheaters, indem er den gestalterischen Prozeß, der im Grundriß begann, zu Ende führte. Wie im Grundriß vermählen sich im Aufbau Kreis und Rechteck. Vier Segmente von sphärischen Schalen bilden die Grundfigur des Zuschauerraumes, in den zwei gleiche Formen jeweils einander gegenüber treten. An den Schmalseiten dominiert der Kreis, an den Längsseiten tritt das Rechteck stärker in Erscheinung; an den Schmalseiten blieben die Schalen flach und dem Erdboden nahe, an den Längsseiten steigen sie steil an, den Schalenrand in die Luft hebend. Die Übergänge zwischen den Segmenten lassen sich stereometrisch so wenig finden wie die Ecklösungen des Grundrisses in der Geometrie gelang; Nervi gestaltete sie in freien Rundformen. Auf diese Weise bildete er ein bewegtes Amphitheater; der harte Rundhorizont gleicher Höhe verwandelte sich in eine fließende Kurve, der starre Krater aus Bänken wurde zu einem organischen Raumgebilde, das rhythmisch ein- und ausatmet. Die Grundfigur gibt jedem Platz das ihm gemäße Sichtverhältnis zum Spielfeld; Nervi erhöhte seine Wirkung durch eine räumliche Nähe zum Spiel. Das Stadio Flaminio besitz nur die Grundfläche des vorangehenden Stadio Torino, hat dessen Platzzahl aber verdoppelt. Mit einfachen Mitteln erfüllt das neue Stadion die zwei elementaren Funktionen großer Architektur: es hilft mit seinem Grundriß und seiner Raumfigur, den vielen einzelnen zur Gemeinschaft zu finden und es setzt sie in die reinste Teilnahme am Sportereignis. Die Zuschauer rücken einander und den Spielern nahe; Impulse kommen auf und gehen hin und her und erzeugen das Spannungsfeld, in dem das Spiel Raum greift und Feuer fängt.

Nervi hat die Funktionen bis zur Sitzordnung bedacht und ihnen mit einer neuen Grundfigur des Stadions entsprochen. Der Bau, in dem die Grundfigur sich konkretisierte, beschränkte sich auf das, was in Stütze und Träger, in Wand und Decke, in Bank und Dach konstruktiv notwendig war. Er machte den Vorgang des Bauens im fertigen Bauwerk anschaubar, dem französischen Pionier des neuen Bauens, Auguste Perret, folgend, der behauptete: „Wer eine Stütze verbirgt, begeht einen Irrtum." Trotzdem wirkt das Stadio Flaminio leicht und elegant. Ihm kamen die Erkenntnisse über die Struktur der Baustoffe zugute, die wir zum guten Teil der Arbeit des Ingenieurs Pier Luigi Nervi verdanken. Wer die Struktur eines Materials kennt, hat die Möglichkeit, es so zu formen, daß er mit einem äußerst geringen Aufwand den größten Widerstand gegen Last und Zug erreicht. Ein gewelltes Blech kann eine viel größere Last tragen als ein flaches von gleicher Metallstärke, ein zur Muskel verformter Strebepfeiler aus Beton hält einem viel größeren Seitendruck stand als ein quaderförmiger desselben Querschnittes. Dieses Strukturprinzip wirkt in jedem Teilstück des Stadio Flaminio. Ein anderes Prinzip kam hinzu, das Bauen mit vorfabrizierten Elementen. Nervi duldet den festen Beton nur noch im Fundament und im großen Gerüst der Konstruktion; alle anderen Teile montiert er aus vorfabrizierten Elementen.

Wer den Bauvorgang des Stadio Flaminio rekonstruiert, sieht, wie verblüffend einfach die Konstruktion ist. Sie besteht aus vier Grundformen, den radial gestellten Stützrahmen des Zuschauerraumes, zwei Fertigelementen, aus denen die Sitzreihen montiert wurden und den vorfabrizierten Faltelementen des Schutzdaches. Nervi begnügte sich mit der Muttersprache der Architektur, der Konstruktion, die der Funktion gehorcht. Trotzdem zeigt der große Bau, der etwa 46 000 Zuschauer aufnehmen kann, sich menschlich in den Proportionen und schön in der Form. Ohne auf bildlichen Schmuck zurückzugreifen versteht das Massenbauwerk sich zu einer plastischen Erscheinung. Der fließende Raum, ein Wunschbild des neuen Bauens, wird im offen umbauten Luftraum eines modernen Stadions zum Ereignis.

Zwischen dem Stadio Flaminio und dem Olympischen Dorf liegt der Palazetto dello Sport. Pier Luigi Nervi baute ihn zusammen mit Annibale Vitellozzi im Jahre 1957. Er erstand in den Grundmustern, Prinzipien und Materialien, die im Stadio Flaminio wirken. Dort wurden sie für einen frei umbauten Luftraum verwandt, hier für eine introvertierte Rundhalle. Sie dient der Gymnastik, dem Tennisspiel, dem Boxen und ähnlichen Spielarten, sie soll Versammlungen aufnehmen und dem Theaterspiel Raum geben. 4000 bis 5000 Zuschauer

waren unterzubringen. Nervi wählte als Spielfeld ein Rechteck, dessen Seiten leicht gerundet sind. Grundriß der Rundhalle ist dagegen ein Kreis. Den Raum zwischen ihrer Umfassungsmauer und dem Spielfeld überbaut er mit einem Amphitheater, dessen Sitzbänke an den Längsseiten hoch ansteigen, während sie an den Schmalseiten niedrig bleiben. Die Grundfigur des Stadio Flaminio kehrt vereinfacht im kreisrund überbauten Raum wieder. Der bewegten Schale des Amphitheaters antwortet die sphärische Schale der Kuppel; Rundformen bestimmen den Grundriß wie den Querschnitt des Bauwerkes. Sie ergeben einen Raum, der in hohem Maße geeignet ist, eine Gemeinschaft zu bilden und sie auf das Ereignis der Mitte zu konzentrieren. Rundbänke und schließende Rundwand sind funktionelle und schlichte Architektur. Höhere Form hat die Kuppel. Sie ist aus vorfabrizierten Betonelementen montiert. Armierte Betonrippen, beim Verlegen gebildet, verbinden sie untereinander und mit den Stützen. Die Rippen überschneiden sich und ergeben ein graziles Muster; die Kuppel wirkt dadurch wie ein großes Zelt.

Im Außenbau hat die Konstruktion plastische Kraft und dynamischen Charakter. Die Rundwand bildet sich als Doppelschale. 36 Y-förmige Stützen kommen schräg aus dem Erdboden. Im Gabelungspunkt ruhen sie auf einem senkrecht stehenden Pfeiler. Hinter diesem großartigen Gitterwerk rundet sich die schließende Umfassungsmauer als zweite Wand. Ihr Betonskelett ist mit rotem Backstein ausgefacht. Über ihr liegt ein umlaufendes Fensterband. Die Gabeln der Y-förmigen Stützen treffen sich vor ihm und nehmen die Rippenstränge der Kuppel auf, die ihnen, im Dreieck zusammengerafft, entgegeneilen. Die Kuppel besteht größtenteils aus rautenförmigen Fertigelementen. Man kann sie aber auch in jeder anderen Form herstellen. Für den Kuppelrand verwandte Nervi gewellte Elemente. Er vermied den starren Kreis und gab in den aufsteigenden Wellen den Dreiecken der Stützköpfe ein bewegtes Echo. Das plastische Spiel, das sich in der Begegnung von Stütze und Kuppelrand anbahnt, erfüllt den ganzen Außenbau. Die Stützen öffnen den Baukörper mit ihrem plastisch bewegten Gitterwerk dem einströmenden Luftraum, sie gliedern die Rundform und bringen sie in einen rhythmischen Reigen, in den auch die Kuppel eintritt. Die Rundhalle ist funktionelle Architektur und zugleich ein großes plastisches Gebilde; die urtümliche Einheit von Architektur und Plastik tritt wieder in Erscheinung.

Im Jahre 1953 entwarf Nervi unter Mitarbeit seines Sohnes Antonio einen Sportpalast für die Stadt Wien, der nicht gebaut wurde. Grundriß und innere Figur dieses Projektes wandte er 1957 verkleinert im römischen Palazetto dello Sport an. Der Auftrag für den Sportpalast im Stadtviertel EUR gab ihm 1960 Gelegenheit, die Idee von Wien wiederaufzugreifen, den Entwurf neu zu durchdenken und zu bauen. Der Bauauftrag enthielt ein Bündel verschiedener Funktionen; er verlangte Raum für Hallensport vor Zuschauern, für großes Theaterspiel und Konzert, für Massenversammlungen von etwa 16 000 Menschen und schließlich Platz für Ausstellungen bildender Kunst. Das Programm hätte den Architekten verlocken können, jedem der Zwecke einen geschlossenen Raum unter dem übergreifenden Notdach einer großen Halle zu geben. Nervi erlag dieser Versuchung nicht, er entsprach allen Funktionen mit dem fließenden und doch geteilten Großraum einer Rundhalle. Jeder ward ihr Teil; der Sport, das Spiel der Musen und die Versammlung erhielten ein Amphitheater, die Werke der bildenden Kunst eine Galerie.

Im Grundriß herrscht unangefochten und rein der Kreis, konzentrisch die Arena, den Zuschauerraum und die Galerie umschreibend. Er wirkt auch im Raum und gibt den drei Rängen des Amphitheaters und dem freien Rand der Kuppel und ihrer Laterne den horizontalen Umriß. Sich vorzustellen, daß er auch im Querschnitt Macht erhalten und den Kugelraum gebildet hätte, von dem die Architektur seit dem Bau des Pantheons träumt, ist ein reizvolles und kühnes Spiel der Phantasie. Nervi ging nicht soweit. Sein Querschnitt antwortet dem horizontal herrschenden Kreis mit gebrochenen Rundformen, gebildet aus der Schale des Amphitheaters, die ihren platten Boden mit einer dreimal gestuften Schrägwand umschließt, und aus dem gelassenen Segment der sphärischen Kuppel.

In der Konstruktion wird die Einheit von Gegenwart und Geschichte im neuen Bauen anschaulich; sie verdankt der römischen Architektur der Kaiserzeit nicht nur die Figur des Amphitheaters; wie bei den frühen kampanischen Bauten dieses Typs liegt der untere Rang des Zuschauerraumes in der Erde. Der zweite Rang ruht mit der unteren Kante seiner Schrägbalken auf dem Erdboden; vertikale Betonpfeiler stützen die obere Kante. Das Instrumentarium der modernen Konstruktion wird erst für den dritten Rang und die Kuppel aufgeboten; es bildet dabei die große Galerie. Die Bankelemente des dritten Ranges lehnen sich gegen Betonstützen, die sich unter ihrer Last zu krümmen scheinen und Halt suchen bei Strebepfeilern, die ihnen schräg zu Hilfe eilen. Sie nehmen auch den Druck der großen Kuppel auf und stützen die Decke der Galerie, deren Betonträger wie die Balken einer Waage auf einem kurzen trapezförmigen Pfeiler im Gleichgewicht schweben.

Dieses tragende Skelett bekleidete der Architekt mit vorfabrizierten Elementen. Aus ihnen montierte er die Bankringe des Amphitheaters und die großartige Kuppel, deren perforiertes Faltgewölbe einen Radius von 50 m hat. Nervi legte es nach dem System an, das er 1949 in der Ausstellungshalle von Turin erprobte. Bei der Montage wird ein Baugerüst aus Stahlrohren über den Raum gespannt. Auf ihm legt man die Fertigelemente aneinander. Sie haben einen wellenförmigen Querschnitt und versteifte Kanten; ihre Seitenwände bestehen aus schmalen Querstegen, zwischen denen offene Rechtecke liegen. Sobald die 2,5 m breiten und 4,5 m langen Elemente auf dem Gerüst aneinandergefügt sind, werden auf die Kämme und in die Täler der laufenden Welle leichte Rippen aus armiertem Beton gelegt. Sie verbinden die Elemente untereinander; am Kuppelrand werden sie gebündelt und an den Strebepfeilern befestigt. Die Rippen trocknen schnell; man kann das Gerüst aus Stahlrohren entfernen — und die riesige durchbrochene Kuppel trägt in sich, obwohl sie nirgends dicker als 9 cm ist! Sie kann auch noch das Asphaltdach tragen, das Nervi beim Sportpalast über sie stülpte. Das Geheimnis dieser erstaunlichen Konstruktion liegt nicht in den schmächtigen Betonrippen, sondern in der Struktur ihrer Fertigelemente. Da sie gewellt sind, können sie dünn sein und ihre Seitenwände aufbrechen; sie verlieren dabei nicht an Haltbarkeit, sie gewinnen vielmehr eine ungewöhnliche Widerstandskraft. Das Strukturprinzip bewährt sich — und trifft auf eine elementare Erfahrung des Spiels mit den Materialien. Wer sich an plastischen Verformungen aus der Fläche versucht und etwa einen Papierbogen in regelmäßigen Abständen faltet, findet bastelnd das Prinzip, das der Kuppel des Sportpalastes, eines der kühnsten Gewölbe unserer Zeit, zugrunde liegt. Mit der konstruktiven Zweckmäßigkeit gehen technische Vorteile einher. Die Wellenform gibt dem Raum eine gute Akustik; die offenen Seitenwände der Elemente nehmen die elektrische Beleuchtung auf. Sachlich und kühl wurden alle Möglichkeiten der Funktion und der Konstruktion beim Bau dieser Kuppel bedacht, und am Ende ergab sich doch eine hohe Architekturform, weil zwei Anliegen des neuen Bauens, Wand und Decke als raumdurchlässiges Gitterwerk anzulegen und der Versuch, diaphan zu bauen, in ihr zu einem reinen Einklang kamen.

In der Galerie feiert diese Bauweise einen Triumph. Ein Mantel aus durchsichtigem Glas, das in großen Scheiben zwischen rechtwinklig gestellte Sprossen gesetzt wurde, gibt ihr eine glatte und diaphane Außenwand. Die innere Wand bildet sich in zwei Geschossen als raumdurchlässiges Gitterwerk von riesigen Dimensionen. Das vorkragende halbe Tonnengewölbe des dritten Ranges überfängt einen Raum, der sich von der Galerie absetzt und doch in ihm bleibt. Er läßt sogar die Grenze zum Zuschauerraum offen. Keilförmige Pfeiler heben seine untere Ringdecke hoch über die letzte Bank des zweiten Ranges; Türen und Wände aus Glas vermitteln transparent zwischen Zuschauerraum und Galerie. Die großen Strebepfeiler gittern

mit ihrer Ringreihe das Untergeschoß ab und öffnen es zugleich dem Hochraum der Galerie. Eine Rampe unterteilt ihn auf halber Höhe. Treppen führen zu ihr und von ihr in das Obergeschoß, das die höchste Bankreihe des dritten Ranges umschließt. In ihm wiederholt sich die diaphane und raumhafte Gitterwand, verlagert sich aber in den Zuschauerraum. Keilförmige Pfeiler heben die Waagebalken hoch, auf denen die Decke liegt, die der Galerie und dem peripheren Ring des Zuschauerraumes dient. Zwischen dem Rand der frei über dem Amphitheater schwebenden Kuppel und den Köpfen der Strebepfeiler spannen sich die gebündelten Rippen, in energischen Dreiecken gerafft und einen dynamischen Gitterraum über den Köpfen der Zuschauer bildend.

Sein plastischer Charakter wirkt wie ein verklingendes Echo des Lebens, das den diaphanen Gitterraum des Erdgeschosses erfüllt. Die Halbtonne, die der Raumeinheit ein offenes Gewölbe gibt, bildet mit ihren Fertigelementen ein einfaches Relief, die gekrümmten Betonstützen geben dem verhalten beginnenden plastischen Spiel Handlung und die großen Strebepfeiler steigern es zum raumgreifenden Drama. Im kühlen Feuer des Strukturprinzips verformen sie sich in einer stereometrisch nicht mehr zu benennenden Weise; sie nehmen die organische Form von Muskeln des menschlichen Körpers an. Wir sehen den britischen Physiker George E. Thompson bestätigt, der schon vor langer Zeit den modernen Ingenieurkonstruktionen ansah, daß sie bald den biologischen Formen ähnlich sein würden. Er versprach sich von diesem bildnerischen Weg eine Umwelt, die ätherischer aussehe als die Welt der Gegenwart und der Vergangenheit, ein architektonisches Märchenland.

Sollte die moderne Architektur uns dieses Märchenland erschließen, so bildet nicht nur die organische Konstruktion den Schlüssel. Wegbahnend ist auch das Licht, das der sensible Architekt heute als Baumaterial verwendet. Nervi handhabte es in seinem Sportpalast freudig und souverän. Stark fällt das Tageslicht aus der weiten Kuppellaterne auf die Arena der Rundhalle, gedämpft und aus zweiter Hand kommt es durch die Lichtbänder herein, die den oberen Rang umkränzen. Das künstliche Licht ist wie das Tageslicht geführt; es strahlt hell aus der Laterne, gedämpfter und strukturiert leuchtet es in dem breiten Reif, der Lichtkrone, den leuchtende Teile der Wellenelemente in der Kuppel bilden und indirekt, von der Galerie kommend, in den Glasbändern des dritten Ranges. Das Licht wirkt raumbildend; es füllt die Schale des Zuschauerraumes bis zum Rand und interpretiert die Konstruktion der Kuppel. Es wirkt funktionell. Der Zuschauer hat das Licht stets über seinem Kopf und im Rücken. Es behindert seine Blickbahn nicht und führt seine Sinne auf das Spielfeld, sich und ihn auf das Ereignis konzentrierend. Die Oberflächen und die Farben der Halle bieten dem Licht keine Möglichkeit, sein großes Spiel zu treiben, die Materialien der Galerie ermuntern es dagegen mit Schimmer und Spiegelglanz. Es herrscht souverän in dem Hochraum und dämpft sich in dem Gitterwerk des Untergeschosses, seine plastischen Elemente kräftigend, versickert in der rauhen Haut des Schalungsbetons, wird still im mürben Weiß der Fertigelemente und schlägt aus dem spiegelglatten Marmorstein, der als Fußboden und Treppenstufe dient, ein blitzendes Feuer und überspielt die Grenze der Räume in den Spiegelglasscheiben. Die gestufte Raumeinheiten und die verschiedenen Oberflächenstrukturen des Materials stimmen ein Orchesterkonzert aus Licht an, das nicht Zufall oder schöne Beigabe, sondern integrierendes Element der Architektur ist.

Wer die Galerie in diesem Licht erlebt, glaubt sich in das Märchenland versetzt, von dem George E. Thompson sprach. Funktion und Raumfigur, Konstruktion und Struktur, fester Stoff und Licht haben sich in einem vielfältigen und doch einfachen architektonischen Vorgang, der von der Intuition befeuert und vom Denken geleitet war, zu einer Form integriert, in der sie alle sichtbar wirken, die aber mehr ist als ihre Summe, nämlich der fließende und plastische, aperspektivische und diaphane Raum, den die Architektur des 20. Jahrhunderts als ihren säkularen Auftrag versteht.

Der Palazzo dello Sport ist eine introvertierte Raumarchitektur, im Palazetto gliedert das konstruktive Gerüst den Außenbau, im Palazzo gibt es der Galerie Raum. Seine äußere Erscheinung wirkt daher schlicht. Der große Glasmantel hängt über einem Sockel, der etwas zurücktritt und mit ockergelben Ziegelsteinen verblendet ist. Er enthält Zugänge zu den unteren Rängen, während gelbe Marmortreppen die Brücken zu der Galerie schlagen. Die grüne Kuppel scheut sich, den Eindruck einer Halbkugel zu machen; sie bleibt flach und erhöht sich nur in einer niedrigen Laterne. Die Maße und Proportionen stimmen; das genügte, um die große Rundhalle leicht und schön zu machen und ihr doch die Monumentalität zu lassen, die in der Fernsicht bestehen kann. Das ist wichtig, da sie auf einem beherrschenden Hügel liegt, der von der großen Ausfallstraße Cristoforo Colombo umfaßt wird, die aus dem Stadtviertel EUR nach Castel Fusano und ans Meer führt. Der hohe Ort und die große Architektur erheben den Palazzo zu einer Stadtkrone, die im Kranz der über Rom herrschenden Monumentalbauten einen legitimen Platz hat.

Kurt Leonhard

EIN NEUER FILMTYPUS?

Zu Domnicks »Gino«

Warum nochmals einen Rechenschaftsbericht über „Gino", den zweiten abendfüllenden Experimentalfilm, den der bekannte Dr. Ottomar Domnick zur Diskussion stellte? Der Blätterwald hat in den verschiedensten Tonarten gerauscht, die offizielle Filmkritik hat Ja und Nein gesagt. Aber soviel mir bekannt ist, wurde bisher noch nirgends die Ansicht eines Außenseiters der Filmkritik gehört, der diesen Außenseiter der Filmkunst von den Maßstäben her betrachtet hätte, die bei der Beschäftigung mit den anderen Künsten, also mit Malerei, Dichtung und Musik für unsere Zeit erarbeitet wurden. Beschämenderweise muß man sogar konstatieren, daß die weitaus meisten der manchmal recht scharfen Verrisse durchaus den Kriterien des Kinos als Amüsiermaschine, den Forderungen des breiten Publikums, also dem Diktat der Dümmsten, ein ungebührliches Recht über dieses ganz außerhalb solcher Kompromisse konzipierte Wagnis einräumen. Und auch einsichtigere Kritiker scheinen nicht ganz begriffen zu haben, daß dieser neue Film Domnicks noch weniger als der viel kompliziertere „Jonas" danach beurteilt werden darf, ob man sich als Betrachter zur Identifikation mit den handelnden Personen verführt sieht und an dieser Identifikation Freude oder moralischen Halt findet. Wenn ich versuche, meinen eigenen Eindruck zu analysieren, so komme ich zu einem scheinbaren Widerspruch: obwohl ich weder der Handlung noch den Menschen dieses Filmes besonderes Interesse abgewinnen konnte, war ich doch nicht gelangweilt; die kühlste Distanz zu den dargestellten Vorgängen hinderte nicht die Faszination durch alles, was den Menschen transzendiert, indem es ihn zu einem Naturphänomen reduziert. Dieser Film ist „kalte Kunst", und doch haben mir auch andere unvoreingenommene Besucher bestätigt, daß er spannend ist bis zur physischen Belastungsgrenze. Ich habe nicht den Ehrgeiz, ein verbindliches Urteil aussprechen zu wollen. Die Aufforderung, über diesen Film etwas zu sagen, möchte ich so auslegen, daß ich ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu formulieren suche, die durch den soeben angedeuteten Eindruck angeregt wurden. Und ich würde dem Künstler Domnick einen schlechten Dienst erweisen, wenn ich dabei nicht auch sagen würde, was mich gestört hat.

Welchem Typus Film gehört „Gino" an? Handelt es sich um einen Nachfahren der Ausdrucks- und Traumfilme aus den zwanziger Jahren oder um die Eroberung neuer Stilbereiche? Ist er expressionistisch, surrealistisch, abstrakt?

Ich will gleich sagen, daß ich ihn lieber einen ausgesprochen realistischen Film nennen möchte. Im Gegensatz zu den bisher in der Filmgeschichte bekannten Avantgardismen ist hier das Atelier völlig ausgeschieden, und Illusionen durch Trickaufnahmen gibt es so gut wie gar nicht. Es handelt sich lediglich um eine dichterische Kombination wirklicher Ausschnitte aus wirklichen und meist ganz alltäglichen Welten. Am ehesten würde ich hier von einem künstlerisch ungewöhn-

lich packend gestalteten Dokumentarfilm sprechen — die erfundene Fabel ist kaum mehr als ein Notbehelf, ein verbindendes, aber nicht verbindliches Gerüst. Deshalb kommt alles, was bei den üblichen (auch den guten) Spielfilmen die Hauptsache ist, zu kurz: das erklärt so manches Fehlurteil von Fachleuten, die sich nur an diese Kriterien halten. Zu kurz? Lieber möchte ich sagen, es ist bedauerlich, daß überhaupt noch eine „Handlung" da ist, und daß die ausgezeichneten Schauspieler stellenweise zu mimischen Manifestationen verleitet wurden, die aus der allgemeinen Verhaltenheit und Sachlichkeit des Spieles herausfallen. Nur weil man weiß, daß Domnick Psychiater ist, konnten manche Besprecher auf den sonderbaren Irrtum verfallen, in der simplen Fabel dieses Films irgendwelche psychologischen Geheimnisse zu suchen. Bei „Jonas" allerdings stand noch ein klinischer Schuldkomplex im Mittelpunkt, so sehr auch schon dort die Kameraführung, der Schnitt und die Umweltmagie das Eigentliche waren. Im „Gino" aber sind auch die Menschen nur noch als Gegenstände in die Dokumentation einbezogen, wir sehen sie so distanziert, wie wir etwa Tiere auf freier Wildbahn beobachten. Sie sind von ihrem Milieu geformt, und das Milieu ist zugleich antwortendes Gegenbild ihres Innern, schon in seiner Wahrnehmbarkeit durch unbewußte, streng folgerichtige Vorwahl gerichtet und gesiebt. Die einzige unmittelbare Realität, die uns gegeben ist, uns allen im Leben aller unserer Tage, ist ja das Erlebnis, in dem sich Objektives und Subjektives untrennbar verbinden und vertauschen: die Dinge unserer Umgebung sind im gleichen Maße Ausdrucksphänomene, wie die Menschen, die sie leben, Naturphänomene sind. Diese doppelte Realität, diese Vertauschbarkeit von Objekt und Subjekt, muß die Basis eines jeden echten Realismus sein. Und dazu kommt noch jenes unerbittliche Nebeneinander des Unzusammenhängenden, das wir ebenfalls täglich hundertmal erfahren und das ein so auffälliges Charakteristikum gerade des modernen Lebens ist. Beides, diese Einheit von Subjekt und Objekt ebenso wie diese Zerrissenheit unserer zeiträumlichen Erlebniswelt, in den meisten Sequenzen seines Filmkunstwerks präzis gestaltet zu haben, ist meiner Ansicht nach das wesentliche Verdienst Domnicks.

Drei Menschen, drei Welten. Der „Kontaktlosigkeit" zwischen den Menschen entspricht die akzentuierte Diskontinuität der Montage. Der Mann: versteinert in der Zweckwelt seines Steinsägewerks. Die Frau: erstarrt in der reinen Geisteswelt ihrer kultivierten Behausung. Der sechzehnjährige Fremdarbeiter: verkümmert in der Dürftigkeit des Barackenlagers und in einem Arbeitsmilieu, das dieses verirrte Kind wie ein Totenreich überwuchtet. Alle drei leben in Einzelhaft. Selbst an „freien Abenden" wird dem Direktor sein Büro mit dem partnerlosen Telefon zum Gefängnis. Nicht umsonst werden in der mit abstrakter Kunst ausgestatteten Wohnung der Frau gerade solche Bilder herausgehoben, die Gitterfigurationen zeigen. Und am augenfälligsten in einer Fremdwelt lebt natürlich der junge Gino. Aber die Realitätsausschnitte werden von den Träumen und Phantasien der Personen überschnitten; keineswegs etwa surreal, sondern einfach weil auch dies zur Realität gehört: die kitschig-naiven Hippolyt-Träume des nur an Autorennen und Siegerkränzen interessierten Jungen, die lyrische Phädra-Welt des Romans, an dem die Frau arbeitet. Was dann äußerlich passiert, ergibt sich allein aus dieser Wirklichkeitsfremdheit und zugleich Milieubefangenheit der drei Personen: die Sucht des Mannes (Eifersucht, Selbstsucht, Tablettensucht), verblendet ihn bis zu krankhafter Neugier; die Brunst der Frau erwacht als Rache der Natur beim ersten Anlaß und erstürmt die Festung des Geistes im Handstreich; und den unerwackten Knaben läßt sein knabenhafter Wahn ebensowenig aus den Netzen der Selbstbezogenheit herausfinden wie die beiden andern. Sucht, Brunst, Wahn sind wie in einem Experiment herauspräpariert; eine Beobachtung an kranken Tieren; um der Reinheit der Demonstration zu genügen, sind Glaube, Liebe, Hoffnung völlig weggeschnitten — was, wohlgemerkt, nicht etwa heißt, daß sie geleugnet würden. Sucht man das Moralische, so liegt es darin, daß hier — im Gegensatz zu manchen preisgekrönten Filmen — das Ungute nicht anziehend, sondern abstoßend wirkt. Der Betrachter wird zu einer bitteren Erkenntnis geführt: diese Welt der Disharmonie, der egozentrischen Verhärtung, der Abgesperrtheit ist die Hölle.

Wie kommt es, daß trotzdem die Handlung — um nochmals darauf zurückzukommen — so kolportagehaft wirkt? Zum Teil mag es an der bewußten Typisierung und Simplifizierung liegen, zum größeren Teil aber doch wohl an der Ubedeutlichkeit, mit der die Motivierungen betont werden. Die Zusammenhänge sind keineswegs schwerverständlich, sondern ganz im Gegenteil allzu eindeutig im Hinblick auf Verständlichkeit dargestellt: auf die Beantwortung naiver „Warum"- und „Wieso"-Fragen ausgerichtet. In einem solchen Film aber, der das optische Erlebnis in den Vordergrund stellt, müßte die Fabel, wenn sie überhaupt noch nötig ist, Vermutung bleiben, vieldeutig, in jeder Facette anders gespiegelt. Dann erst wäre ein neuer Filmtypus geboren, der etwa der großen zeitgenössischen Lyrik, der „objektiven Lyrik", entspräche: der lyrische Film.

In der Geschichte des Films hat sich jene Gattung, die in der Literatur der Lyrik, in der Malerei dem reinen Landschaftsbild oder Stilleben entspräche, bisher noch nicht durchgesetzt; der Mensch, als das inhaltlich Interessanteste, steht noch im Mittelpunkt aller Spielfilme. Nur mühsam hat man sich vom Theater gelöst; nun imitiert man den Roman. Aber auch der Roman ist inzwischen lyrisch geworden: innerer Monolog und magische Dingspiegelung. Wäre nicht Objektlyrik, Dingdichtung, gespiegelt im inneren Monolog, ein Element gerade für den Film? Verharrt der Film heute nicht stilistisch gewissermaßen auf der Stufe des Mittelalters? Die Möglichkeit, den Menschen aus seiner Hauptrolle zu verdrängen, wurde im Film noch kaum versucht. Objektmontage und reine Dingwiedergabe existieren bisher — außer in den eigentlichen „Dokumentarfilmen" — nur als Hintergrund und begleitende Untermalung. Von dem sogenannten „abstrakten" Film kann hier nicht gesprochen werden. Er ist eigentlich nur bewegte Malerei in Kurzfilmen für Amateure. Wenn aber einmal an das abendfüllende Filmkunstwerk (das als bewegte Fotografie zu definieren ist) die beiden Grundforderungen aller „modernen" Kunstgattungen und -stile herangetragen werden: nämlich Reduktion des Inhalts und Primat der Mittel —, dann wird er vielleicht kaum anders als in der Richtung weiterschreiten können, die Domnick weist. Film ist seiner künstlerischen Form nach Montage, so sehr man sich auch anstrengt, dies durch fließende Übergänge vergessen zu machen. Primat der Mittel heißt hier: harter Schnitt. Die Domnick-Filme scheinen am ehesten dem vergleichbar, was man in der Malerei Collagen oder Materialbilder nennt. Aber schon in der Malerei folgt aus dem Primat der Mittel zugleich die simultane Sehweise: an die Stelle der kontinuierlichen Chronologie und Perspektive trat die Gleichzeitigkeit aller Bewußtseinsinhalte in der Vorstellung, das Nebeneinander des Unzusammenhängenden in der Allgegenwärtigkeit des Bewußtseins. Und der „Reduktion" entsprach eine neue Transzendenz, die den reduzierten Menschen in übergreifende kosmische oder terrestrische Zusammenhänge einreiht. Domnick hat einen ersten erkennbaren Schritt zur Reduktion hin getan: noch erkennbarer und energischer hat er das Primat der Mittel entfaltet; er hat die Bedeutung des Menschen in der filmischen Komposition eingeschränkt und die Kamera zum Hauptspieler gemacht. Darin geht „Gino" sogar über „Jonas" hinaus. Jetzt ist die Handlung im Sinne Goethes wirklich „nur Träger". Was trennt uns aber noch vom absoluten Filmkunstwerk? Ich glaube, vor allem sind es die Eierschalen des psychologischen Spielfilms, die Domnick noch nicht gänzlich abgeworfen hat. In einem konsequenten Montagefilm wird es keine durchgeführte einheitliche Handlung mehr geben. Motivierungen logischer oder psychologischer Art werden überflüssig sein, wo es sich nur noch um Überschneidungen von Realitätsausschnitten handelt. Erst dann wird sich die volle Wahrheit des Satzes von Kandinsky auch und gerade für den Film erweisen: „Der größte Realismus ist gleich der größten Abstraktion." Der konsequente Realismus verwandelt die Gegenstände schon allein, indem er sie beobachtet: er isoliert, er vergleicht, er vergrößert oder verkleinert. Er macht sich die Austauschbarkeit von Objektivem und Subjektivem zunutze. Aus der Diskontinuität der Darstellung gewinnt er eine neue Ordnung: die Kontinuität der Gestaltung. Zu diesem Ziele, wo Abstraktion und Realismus zusammenfallen und ein neuer, dem Stil unserer Zeit in den andern Künsten entsprechender Filmtypus entstehen könnte, zu diesem Ziele hat Domnick den Anfang eines Weges gebahnt. Hoffentlich lassen die Verantwortlichen ihn nicht wieder zuwachsen.

AUSSTELLUNGEN

AUSSTELLUNGEN IN ROM

Der griechische Sport, sich in den Wettkämpfen von Olympia vollendend, gehörte zu Stadt und Volk, zur politischen und religiösen Existenz der Städte und zu ihrer Kultur. Es war ein Element des hellenischen Lebens. Rom bemühte sich, die Olympiade von 1960 in diesem griechischen Sinne des Sports zu erhöhen. Geist und Form wurden aber auch in der fortwirkenden Existenz des geschichtlichen Kunstwerkes um Beistand gebeten. Das geschah in der großen Ausstellung „Sport in Geschichte und Kunst", die im Palazzo delle Scienze des Ausstellungsgeländes EUR zu sehen war. Sie nahm ihre Werke und Urkunden aus dem Besitz italienischer Museen. Die besten Kunstwerke stammten aus den griechischen und römischen Jahrhunderten. Vasenmalereien, Mosaike, Wandbilder, Statuen in Marmor und Bronze, Reliefs an Sarkophagen und Grabmalereien der Etrusker boten ein anschauliches Bild von den Wettspielen der antiken Welt.

Der Sport war das bevorzugte Thema der griechischen Malerei und Plastik; ihr Interesse am Sportleben ist einzigartig in der Kunstgeschichte. Der Bildhauer beschränkte sich nicht auf die Standbilder der Sieger in den großen Wettkämpfen, die man in ihrer Heimatstadt oder in Olympia aufstellte. Der übende und kämpfende Athlet war ein stetes und unausschöpfbares Thema. Junge Künstler übten an ihm ihren Meißel, die Meister reiften daran. Griechische Vasenmalereien zeigen, daß auch die Zeichner und Maler in diesem Bannkreis wirkten. Sie schmückten nicht allein die Gefäße, die dem Athleten dienten oder Weihegaben waren, mit Sportbildern. Gefäße aller möglichen Zwecke wurden unter ihren Händen zu einem großartigen Bilderbuch aus dem Leben der Gymnasien. In Vasenmalereien des 6. Jahrhunderts erscheinen muskelstrotzende, realistisch dargestellte Athleten, untersetzte Kolosse, die roh miteinander ringen. Dann tritt der knabenhafte Athlet auf. Für Jahrhunderte huldigen die hellenischen Künstler dem Wunschbild eines Sportlertyps, der ephebenhaft in Bronze und Marmor einherkommt. Der Wille zum Jungsein und die Verehrung des jugendlichen Menschens und Wesens, Grundideen des griechischen Sportes, nehmen im Kunstwerk ideale Gestalt an. Wir sehen, daß der Sport nicht nur eine körperliche Betäti-

gung ist. D
Tragik verd
ger stehen
jäh vom Bl
tet, begreift
Zwischen G
Etrusker. Al
quinia 1958
Sie wurden
hört zu de
Malerei und
chenlands u
talen Mosai
und gänzlic
Hellas vergl
nur die ein
Kräfte, mit
Kunst schuf.
lich war, ge
Profanarchit
stellung, die
stellen. Sta
ßeren Stadt
Plätze und
den Circus
das man sp
Caracalla u
hinzu, so g
daß die rön
Amphitheate
Geschichte,
sie war nur
Lebens dars
ihre Antrieb
sie ihre For
und Ideen
ziehen und
standen und
Mittelalter u
bürtiges entg
öffentlichen
schieht am
kunden des
Ritterrüstung
esse am Spo
fehlt völlig.
fen haben k
selten oder
In dieser Sit
Sportbewegu
sich des gro
hundertwend
nicht möglic
bildnerische
neue Sportar
sie ins Mode
bisher gesch
Nervi und s
delle stehen
nichts von d
leichten und
tet sie sich j
ihr sogar ü
bildern Grie
und Plakette
Jahre preisg
architektur zu

Die Biennale
in ihren Prei
spielhafter is
Venedig nich
hunderts aus
gramm des
sie in den S
(zuvor war
Kunst vom F
zierten Blick
Kennerschaft
aus, sie spür
una sie regis
Die erste Ab
risten Ballà,

gang ist. Der Geist belebt und diszipliniert die Siegerstatuen, Schwermut und Tragik verdunkeln manches schöne Jünglingsbild. Diskuswerfer, Läufer und Springer stehen als verletzliche Geschöpfe da, metaphysischen Ereignissen geöffnet, jäh vom Blitzstrahl des Zeus getroffen. Wer ihre Gesichter und Leiber betrachtet, begreift etwas von dem Verhältnis des griechischen Sportes zum Kult.

Zwischen Griechenland und Rom vermittelt auch im Sportbild die Kunst der Etrusker. Als Geschenk zur Olympiade von 1960 gab die Gräberstadt von Tarquinia 1958 ein Grab frei, dessen Wandmalerei olympische Sportarten zeigt. Sie wurden abgelöst und in einem künstlichen Grab wieder angebracht. Es gehört zu den unvergleichlichen Schätzen der römischen Ausstellung. Römische Malerei und Plastik haben kein Bild aufzuweisen, das den Meisterwerken Griechenlands und der schönen Realistik der Etrusker gleichkommt. Ihre monumentalen Mosaiken und Standbilder stellen Athleten vor, die vom Geist verlassen und gänzlich der rohen Kraft verfallen scheinen. Wer sie mit ihren Brüdern aus Hellas vergleicht, bemerkt Niedergang und Verfall. Er sieht richtig, aber doch nur die eine Hälfte des Vorgangs. In der zweiten wirken und rüsten sich die Kräfte, mit denen Rom seinen weltgeschichtlichen Beitrag zum Thema Sport und Kunst schuf. Der Römer profanierte die Kunst. Was dem Sportbild nicht förderlich war, gedieh dem Sportbau zum Vorteil. Rom schuf die erste beherrschende Profanarchitektur der Welt. Es gehört zu den großen Verdiensten der Ausstellung, diese Leistung Roms durch Modelle und Zeichnungen ins Bewußtsein zu stellen. Stadion und Zirkus, Amphitheater und Thermen gehörten zu jeder größeren Stadt des Imperiums. Sie verwirklichen sich am bedeutendsten in Rom; Plätze und ansehnliche Ruinen erinnern bis heute an die Stadien des Domitian, den Circus Maximus und den Circus des Maxentius, das Flavische Amphitheater, das man später Kolosseum nannte, und an die Thermen der Kaiser Trajan, Caracalla und Diokletian. Nehmen wir die schriftlichen Urkunden zu den Ruinen hinzu, so gewahren wir eine einzigartige geschichtliche Erscheinung; wir sehen, daß die römische Architektur sich in ihren Sportbauten vollendete. Die Stadien, Amphitheater und Thermen entstanden nicht infolge eines Kurzschlusses der Geschichte, die große Form bildete sich nicht an einer unwürdigen Aufgabe; sie war nur möglich, weil Spiel und Kult kultgebende Elemente des öffentlichen Lebens darstellten. Architektonische Neubildungen und Entwicklungen finden ihre Antriebe in Forderungen und Ideen der menschlichen Gemeinschaft. Sobald sie ihre Form erhalten haben, bestätigen und stärken sie mit ihr die Funktionen und Ideen ihres Ursprungs und helfen ihnen, sich immerfort wieder zu vollziehen und zu verwirklichen. Nach diesem Grundgesetz großer Architektur entstanden und wirkten auch die römischen Sportbauten.

Mittelalter und Neuzeit haben der antiken Bildkunst und Architektur nichts ebenbürtiges entgegenzusetzen. Das überrascht nicht. Der Sport hat keine Funktion im öffentlichen und privaten Leben. Was allenfalls als Sport gelten konnte, geschieht am Rande des Lebens oder als Kampfspiel. Es tritt in bildlichen Urkunden des Turniers, der Jagd, des Fischfangs, des Segelns in Erscheinung. Ritterrüstungen, Lanzen und Degen vertreten die Plastik. Dem mangelnden Interesse am Sport entspricht ein künstlerischer Verfall des Sportbildes. Der Sportbau fehlt völlig. Die Bilder, Modelle, Zeichnungen und Bücher, Rüstungen und Waffen haben kulturgeschichtlichen Wert; den Rang von Kunstwerken erreichen sie selten oder gar nicht.

In dieser Situation freut sich der Betrachter auf die künstlerischen Ergebnisse der Sportbewegung, die zu Ende des 19. Jahrhunderts Raum gewann. Er erinnert sich des großartigen Ausdrucks, den ihr Lebensgefühl in den Bildern der Jahrhundertwende und bei den Futuristen fand. Leider fehlen diese Bilder. Ob es nicht möglich war, sie zu entleihen? Man vermißt sie, da sie die bedeutendste bildnerische Aussage über den Sport unserer Zeit sind. Um so besser ist die neue Sportarchitektur vertreten. Man brauchte in Rom nicht weit zu gehen, um sie ins Modell und ins Bild zu holen. Das Beste, das die moderne Architektur bisher geschaffen hat, sind die römischen Stadien und Sporthallen, die P. L. Nervi und seine Mitarbeiter für die Olympiade errichteten. Ihre Fotos und Modelle stehen neben denen der antiken Sportbauten. Die neue Architektur hat nichts von der Monumentalität, die dem Kolosseum das Gesicht gibt. In den leichten und plastisch-schönen Konturen und Strukturen des Eisenbetons behauptet sie sich jedoch neben der großen römischen Architektur. Es scheint, daß sie ihr sogar überlegen ist; in ihrer durchgeistigten Kraft kommt sie den Sportbildern Griechenlands auf der klassischen Höhe nahe. Was in den Standbildern und Plaketten jener Bildhauer, die von den olympischen Komitees vergangener Jahre preisgekrönt wurden, Pose bleibt, wird in der neuen römischen Sportarchitektur zum Ereignis; etwas vom Geist Olympias kehrt in neuer Gestalt zurück.

Die Biennale von Venedig gibt in den ausgestellten italienischen Werken wie in ihren Preisverleihungen keinen Begriff von der Lage im Lande und Rom. Beispielhafter ist eine andere Ausstellung gewesen, die infolge der Diskussion von Venedig nicht recht zur Wirkung kam. Sie hieß: „Italienische Kunst des 20. Jahrhunderts aus amerikanischen Sammlungen" und wurde im internationalen Programm des Museums für moderne Kunst in New York zusammengestellt. Wer sie in den Sälen der Nationalgalerie für moderne Kunst in Rom betrachtete (zuvor war sie in Mailand zu sehen), hatte eine Geschichte der italienischen Kunst vom Futurismus bis zur Gegenwart vor Augen. Sie war mit dem distanzierten Blick eines anderen Kontinents gesehen und dargestellt in der subjektiven Kennerschaft von Sammlern. Derartige Methoden gehen nicht auf Vollständigkeit aus, sie spüren aber die wirkenden Kräfte mit traumwandlerischer Sicherheit auf und sie registrieren ohne Erbarmen allein das, was bleibt.

Die erste Abteilung der großen Schau von 192 Werken zeigt Bilder der Futuristen Ballà, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini, Meisterwerke aus der metaphysischen Epoche des Giorgio de Chirico und die schönen Menschenbilder Modiglianis. Sie überzeugt nicht allein mit großen Zahlen, mit fünfundzwanzig Boccionis, achtzehn Modiglianis und siebzehn Chiricos, Zahl und Qualität halten sich die Waage. Die Jubiläums-Ausstellung des Futurismus auf der Biennale von Venedig ist ein kunstgeschichtliches Ereignis, Bilder wie Carràs „Begräbnis des Anarchisten Galli", Boccionis „Lachender", Russolos „Erinnerungen einer Nacht" und Severinis „Tänzerinnen und Panzerzüge" hat sie nicht aufzuweisen. Und die metaphysischen Tagträume de Chiricos, die in ihrer anfälligen Lyrik unzerstörbaren Menschenbilder Modiglianis kann man nirgends in der Welt so vielgestaltig und groß bewundern. In der zweiten Abteilung wird die spätere italienische Kunst repräsentiert durch die Maler Morandi, Sironi, Casorati, Campigli, Guttuso, Cassinari, Music, Afro, Burri, Vedova, Birolli, Corpora, Cremonini und die Bildhauer Manzù, Marini, Fazzini und Mirko, der Weg vom verklärten Naturbild pompeianischer Abkunft zum abstrakten Zeichen stellt sich in makellosen Urkunden dar.

Die Ausstellung bietet im einzelnen Werk und in der Gruppe reine und große Erlebnisse, unser europäisches Geschichtsbewußtsein wird jedoch von den überpersönlichen Erfahrungen nicht weniger berührt. Ohne Zweifel enthält auch die zweite Abteilung Meisterwerke, sie hat aber nicht die Intensität des Gefühls, die weltverändernde Kraft und die innere Größe der Form, die von jedem Bild der ersten Sektion ausstrahlen. Gleich der französischen und der deutschen hatte die italienische Moderne ihre heroische Zeit in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg und in dem Jahrzehnt, das ihm folgte. Deutlicher als die Amerikaner es in ihrer Auswahl von Ballà bis Modigliani darstellen, läßt sich die historische Tatsache nicht demonstrieren. Bestätigt wird auch, daß die Sammler der Welt seit dem zweiten Krieg nicht allein in Frankreich kaufen. Die Vorliebe für die Schule von Paris wich einem breiteren und gerechteren Interesse, das der italienischen wie der deutschen Bildkunst zugute kam.

Die Einheit Europas in der Kunst erneut bestätigt und die moderne Malerei aller seiner Länder in Amerika hochgeschätzt zu sehen, das freut und beruhigt den Europäer auch in Rom. Geht er von der Ausstellung in die Schausammlung des Hauses, so weicht das Hochgefühl indessen bald einer Frage. Wo sind diese italienischen Meister denn im eigenen Land zu sehen? Die Nationalgalerie für moderne Kunst hat kein Bild, das dem amerikanischen Besitz gleichkäme, andere Museen besitzen noch weniger. Obwohl Italien keine staatlichen Maßnahmen gegen die moderne Kunst kannte, fand sie keinen Eingang in die öffentlichen Museen. Die Werke der Futuristen, de Chiricos und Modiglianis verschwanden in Privatsammlungen, blieben im Besitz der alternden Meister und ihrer Nachkommen und verkünden heute den Ruhm Italiens im Ausland. In das breite und stolze kunstgeschichtliche Bewußtsein ihrer Nation gingen sie nicht ein. Jüngere Museumsleiter, vor allem die verdienstvolle Direktorin der Nationalgalerie für moderne Kunst, Dr. Palma Bucarelli, nehmen heute die Sysiphos-Arbeit auf sich, die planmäßigen Versäumnisse eines halben Jahrhunderts auszugleichen. Die römische Ausstellung, zuvor in Mailand gezeigt, gehört in dieses Programm. Der kunstgeschichtliche Revisionsprozeß hat ein aktuelles Ziel im Auge. Ob es gelingt, die öffentlichen Museen des Landes noch mit Meisterwerken der Futuristen, de Chiricos und Modiglianis auszustatten, ist zweifelhaft, man möchte jedoch den lebenden Künstlern das Schicksal ihrer großen Vorgänger ersparen. Zur Zeit teilen sie es noch. Die öffentlichen Museen Italiens sind den besten Künstlern der Gegenwart so gut wie verschlossen. Festen Boden und planmäßige Pflege finden beispielsweise die weltgültigen abstrakten Maler und Bildhauer nur in den zahlreichen und wagemutigen Privatgalerien, in denen die italienischen und ausländischen Sammler kaufen. Die Diskussion von Venedig unternimmt daher den zweiten Schritt vor dem ersten. Notwendig wäre zur Zeit, der modernen Kunst einen anschaulichen Widerhall im allgemeinen Kunstbewußtsein zu verschaffen. Sobald ein breiteres Publikum im Museum sehen kann, um was die Diskussion geht, kann man dann den mehr oder weniger fruchtbaren Streit um Richtungen und Gegenstände, Entwicklungen und Krisen sinnvoll beginnen. Das ist die italienische Nutzanwendung, die europäische steht ihr nicht nach. Wir sollten nicht vergessen, daß geistige Entwicklungen auch im neuen Europa nicht im Gleichschritt der Nationen durch die Geschichte gehen. Es führt zu nichts, wenn man in den deutschen Kunstdiskussionen italienische Argumente ins Feld führt, und man ermuntert nur die nationalen Vorurteile, wenn man italienische Kunstereignisse nach deutschen Gesichtspunkten bewertet.

Anton Henze

RÜCKBLICK AUF DEN MÜNCHNER KUNSTSOMMER

Wir haben lange nicht mehr über München berichtet, obwohl es sich gelohnt hätte, die Ausstellungsfülle öfter zu sichten. So sei in großen Zügen nachgeholt, was dieser Sommer an optischen Genüssen bot. Die Vielschichtigkeit, ja das scheinbar Widersprüchliche unserer gegenwärtigen Kultur könnte uns dabei wieder einmal vor Augen treten. Da war zunächst die Welt des katholischen Glaubens mit der machtvollen Kundgebung des eucharistischen Kongresses, um den sich eine Reihe Ausstellungen gruppierten, die von der beinahe magischen Frömmigkeit des Mittelalters bis zur abstrakten Symbolik moderner kirchlicher Kunst alles umfaßten, was mit dem Geheimnis der Eucharistie zusammenhängt. Dem Thema am nächsten blieb eine Ausstellung in der Residenz „Eucharistia", noch vorbereitet vom inzwischen verstorbenen Prälaten Michael Har-

tig, einem profunden Kenner der glaubensgeschichtlichen Materie. Der sorgfältig gearbeitete Katalog macht mit den vielfältigen Spielarten der Verehrung des Sakramentes vertraut. Seit der Einsetzung des Fronleichnamfestes 1264 hat der Kult des „corpus Christi" wunderliche Blüten getrieben, von der Darstellung des Schmerzensmannes über den „Christus in der Kelter" und die spätmittelalterlichen Hostienmühlen bis zu den Herz-Jesubildern des 18. und 19. Jahrhunderts. Allen diesen Vergegenwärtigungen liegt der mystische Gedanke zugrunde, daß im Meßopfer der leidende Heiland zugegen ist, durch seinen Opfertod die sündigen Gläubigen von ihrer Schuld erlösend. Kelche, Ziborien, Tabernakel und Monstranzen zeigte die Schau in überreicher Fülle und Schönheit.

Ausladender variierte die „Bayrische Frömmigkeit" im Stadtmuseum das zentrale Thema. Vor allem war der Begriff „bayrisch" nicht dem Stamme nach, sondern geographisch genommen, so daß Lech-schwäbisches, Fränkisches und Altbayrisches sich zu gemeinsamer Kundgebung zusammenfanden. Frühchristliche Ausgrabungsfunde bildeten den Auftakt, begleitet vom Kirchenschatz von Monza, den die bayrische Prinzessin Theodolinde vom Papst Gregor I. anläßlich ihrer Vermählung mit einem Langobardenfürsten geschenkt bekam. Unter den teilweise weltlichen Geräten meist spätrömischen Ursprungs befindet sich das originelle Stück einer goldenen Henne mit sieben Küken. Aus Salzburg kam das mächtige romanische Taufbecken, aus Regensburg ein steinerner Altartisch, aus dem Würzburger Dom zwei romanische Säulen. Berühmte Madonnen und Kruzifixe, Heilige und Stifterfiguren waren von überall in diese Ausstellung geeilt. Unter den Altarbildern konnte man den Lebensbrunnen von Hans Holbein d. Ä. studieren, der sich heute in Lissabon befindet. Neben Werken der „hohen Kunst" vom frühen Mittelalter bis ins späte Barock hatten aber auch Werke naiver Volksfrömmigkeit Platz gefunden. Aus zwei niederbayrischen Wallfahrtkirchen hatte man ganze Wände mit rührenden Votivbildchen abmontiert, aus Andecks kamen mannshohe bunte Wachskerzen, Heimatkundemuseen schickten Hausaltäre und Herrgottswinkel. Die Ausstellung war schließlich zu einem Kompendium von 1740 Katalognummern angewachsen und vermittelte dem Laien ein imponierendes Bild von der Glaubenskraft, vor allem aber der bildnerischen Phantasie des Bayernvolkes und seiner Nachbarn.

Die Staatsbibliothek hatte ihre Archive geöffnet, um Urkunden zur bayrischen Kirchengeschichte des Mittelalters, prachtvolle Gebetbücher und Evangeliare aus karolingischer, ottonischer und gotischer Zeit auszuschütten, die nicht nur fromme Betrachter in ihren Bann schlugen. Die kolossale zweibändige Prachtausgabe der Bußpsalmenvertonung Orlando di Lassos mit Miniaturen des Hofmalers Hans Mielich zeugt von der repräsentativen Musikpflege am Hofe des Bayernherzogs, aber auch von dessen renaissancegeschwelltem, kulturellem Ehrgeiz, dem Bayerns regierende Fürsten bis zu Ludwig II. unvermindert nacheiferten.

Auch die Kunstakademie stellte sich in den Dienst des Kongresses, indem sie einen umfassenden Überblick über den modernen deutschen Sakralbau und seine Ausstattung brachte. Großfotos von 82 neuen katholischen Kirchen bekundeten eindrucksvoll, daß auch im Atomzeitalter die katholische Religiosität weiterlebt und sich gerade auf dem Gebiet der Baukunst noch als entwicklungsfähig erweist. Der Kirchenbau scheint heute eine letzte Stelle zu sein, wo sich Architekturphantasie unfunktional entfalten kann, gleichzeitig aber die Errungenschaften heutiger Konstruktionsweisen frei ins Spiel zu setzen vermag.

Zum Kongreßkomplex gehörte auch das graphische Werk Albrecht Dürers, das vom Kupferstichkabinett ausgebreitet wurde und wieder einmal die Reichhaltigkeit dieser Sammlung ins Bewußtsein brachte.

Neben dieser Dokumentation traditionsgesättigter Katholizität stand unvermittelt die moderne Bildwelt. Die Große Münchner im Haus der Kunst war diesmal von einer Gedächtnisschau für Maurice Utrillo und seine Mutter Suzanne Valadon begleitet. Wer wenig von dem romanhaften Leben dieses peintre maudit weiß, der stets betrunken war und von einer Heilanstalt in die andere taumelte, könnte nichts Pathologisches an seinen Bildern ablesen. Die meisten sind mit einer stetigen Sensibilität gemalt, die dem Nuancenreichtum einer einzigen Farbe nachspürt. Aus dem Postkartenvorbild wird eine sublime peinture, vor allem in seiner sogenannten weißen Periode von ca. 1907 bis 1914. Utrillo ist kein Laienmaler, aber, was mehr ist, ein peintre naif, den weder die malende Mutter noch die zu Besuch kommenden, erfahrenen Malerfreunde beeinflussen konnten. Die Malerei der Valadon steht zu der seinen im größten Gegensatz. Ihr Talent ist zupackend und beinahe wild, ihre Malerei sinnlich und zugleich spröde. Zu wahrer Größe fehlte es ihr allerdings an Geist und Gefühl. Von ihrem Sohn aber konstatierte sie früh: „mon fils a du genie."

Die „Große Münchner", ein Hort der Kontinuität (aber auch gewisser Stagnation), ließ durch ihre Pressestelle verbreiten, daß 75% der Bilder der dinglichen Kunst angehören. Damit tritt man der Fabel entgegen, daß heutzutage nur noch abstrakte Kunst gezeigt werde. Allerdings kann es bei diesem Proporz nicht ausbleiben, daß viele Abstrakte diese Schau nicht beschicken. In der Neuen Gruppe findet man nach wie vor die interessanteren Gestalter, wenn die meisten auch ihre angestammte Tonart kaum mehr verändern. Bei der Sezession fielen der Tiroler Karl Plattner mit winklig verspannten Figuren auf, der im Rheinland lebende Friedrich Martin mit einem Fahrradrennen beinamputierter Gespenster und der Darmstädter Bernd Krimmel mit der abstrakt dynamischen Malerei einer roten Felswand. Im lückenhaften Querschnitt der Gegenstandslosen bemerkte man den Kölner Herkenrath, der jetzt scheinplastische Flächengeschiebe in seine angestammten, melancholisch fahlen Töne bringt, den Stuttgarter Klaus Bendixen mit zwei guten Arbeiten nur in Graustufen. Eindrucksvoll auch die kontrastreichen Schwarz-weiß-Bilder des Berliners Werner Volkert, die sich gemalter Plastik nähern. Von Gerhard Fietz sah man ruhig schwebende Farbenflächen, die wieder an seine frühere Malweise erinnern. Aufmerksamkeit verdienen zwei wenig bekannte Münchner: Ludwig Martin und Gerhard Baumgärtel. Drei Malerinnen: Anja Decker, Irma Hünerfauth und Margerita Russolo gelang es, mit durchaus selbständiger Art im Blickfeld zu bleiben. Bei der Plastik, die in dieser Ausstellung nur eine Nebenrolle spielte, sei ein neues Werk von Fritz König erwähnt, ein Tier hinter Käfigstangen. Nele Bode steuerte eine interessante „Wand" bei. Das äußerlich größte Werk, ein Bronzerelief stammte von Georg Brenninger und erinnerte etwas an Figurenerfindungen von König, eine Mengenplastik, die den Titel „Bergpredigt" trägt.

In der Städtischen Galerie hatte der Kunstkritiker Bayerthal in Zusammenarbeit mit dem Franzosen Tapié und der Pariser Galerie Stadler einen konzentrierten Querschnitt durch die Malerei des „Informel" versucht. Wie immer in solchen Fällen sind Künstler dabei, die nicht hineingehören und solche, die hineingehörten, fehlen. Ist an sich schon eine Abgrenzung des Gesten- und Phantom-Tachismus gegen den mehr lyrisch-kontemplativen Zweig schwierig, so daß man die Abwesenheit ruhigerer Gestalter wie Koenig oder Dahmen verstehen kann, so bleibt doch unerfindlich, warum so profilierte Maler wie Asger Jorn oder Moreni fehlten, die doch unbedingt zur ausgestellten Spielart zählen. Nicht in diesen Zusammenhang gehörte dagegen Soulages, und die Anwesenheit eines schwachen Dekorateurs wie Luigi Boille und eines montierenden Pompiers wie Alfonso Ossorio erschien überflüssig. Auch der Japaner Hisao Domoto brillierte durch äußerlichen Formenschwall und weichliche Farbigkeit. Doch das Gesamtbild der Ausstellung wurde durch diese Schwächeren kaum beeinträchtigt. Den Auftakt bildeten Wols, Pollock, Matta und Baumeister, zu denen man auch den frühverstorbenen Amerikaner Arshile Gorky gesellte, mit dem die documenta bekannt machte. Bei den drei Letztgenannten nähert sich Figürliches dem Informel, soweit sich konzise Formen molluskenhaft deformieren. Auf andere Weise geschieht dies bei De Kooning, bei Dubuffet und Fautrier. Immer ist es ein Auseinanderquellen, ein Sichverlaufen bekannter Formen. Umgekehrt kann aber auch aus einer an sich abstrakten Motorik Figuratives in Andeutungen entstehen, wie bei Appel, bei Platschek, bei Saura und Hugo Claus. Während die beiden letzteren die größte Intensität im Schwarz-weiß entfalten, ergeht sich Platschek in differenziertem, dunklem Kolorit, der Holländer Appel dagegen in einem Furioso pastoser, leuchtender Farbströme. Zu dessen dionysisch ausladender Gebärde steht wiederum Vedova in stärkstem Gegensatz, in dessen Bildern eine tragisch düstere Turbulenz waltet. Bei Mathieu, Sonderborg und Judith Reigl handelt es sich um eine Art „gezielte Entladung", um Brisanzeffekte, die aber unter Kontrolle gehalten werden. Daneben stehen die mehr grüblerisch Meditativen wie die Deutschen Bissier und Emil Schumacher, der Italiener Burri, der Spanier Tàpies, die sich in das Bild des Zerfalls ergeben wie in ein unwiederbringliches, beinah feierliches Geschick.

Der Eindruck Schumachers wurde noch erweitert durch neue Arbeiten von ihm bei van de Loo. Mir scheint, als verrate selbst dieser lyrisch-besinnliche Geist nun größere Unruhe. Die im Leerraum errichteten Farbwände wirken manchmal wie unheimliche Gesichtsbildungen, scheinbar verletzt — mit Rinnsalen blauer oder roter Farbe.

Jene Tendenz, dem Farbraunen des Informel Gesichter zu entlocken, die auftauchen und zugleich zerfallen wie bei einer spiritistischen Geisterbeschwörung, findet sich nun auch bei Platschek, der bei van de Loo „Porträts und Figuren" zeigte. Manchmal steigern sich diese „Materialisationen" bis zu individueller Erkennbarkeit, in anderen Fällen wieder ist das Gesicht kaum auszumachen, irrlichtert nur undeutlich durch die Strähnen und Rinnsale des schwärzlichen Dschungels, aus dem grüne, bläuliche, rosa und gelbliche Töne wie ferne Lichter blitzen. Platschek hat durch differenzierte Belebung des Grundes die magische Wirkung seiner lockeren Figurationen noch zu steigern vermocht.

Im größten Gegensatz zur Poesie des Unheimlichen, wie sie der Tachismus (lassen wir es bei diesem Sammelnamen) hervorgebracht hat, stehen neue Bilder von Ernst Geitlinger, die bei Klihm zu sehen waren. Hier handelt es sich um stetige Strukturen auf klaren Gründen. Das Verfahren, eine plastisch formbare Malmaterie zu „reizen", gerät bei ihm nicht ins Chaotische, sondern bleibt immer maßvoll. Diese Bilder sind meist groß gebaut und pfleglich gemalt, sie wirken bestimmt und zugleich heiter, wenn sie zuweilen auch ein Minimum an Geheimnis und irrationaler Tiefe schuldig bleiben.

Die Städtische Galerie, an allem lebhaft interessiert, was den Blauen Reiter betrifft, sicherte sich die Campendonk-Ausstellung, die Dr. Wember, Krefeld, zusammengestellt hatte, der auch eine Monographie mit vorläufigem Oeuvrekatalog verfaßte (Paul Wember, Heinrich Campendonk, Scherpe Verlag, Krefeld). Dieser merkwürdig traumversponnene Meister, der, von Marc, Chagall und Klee angeregt, eine eigene Märchenwelt fand, farbig schwerer und etwas verhangener als die anderen, emigrierte nach Amsterdam und war zu seinen Lebzeiten (er starb 1957) nicht mehr zu einer Gesamtausstellung in Deutschland zu bewegen. Vielleicht war es nicht nur das immer noch verletzte Gemüt des einst Verfemten, sondern auch die uneingestandene Furcht vor der Konfrontation mit den so viel lebensvolleren Bildern seiner Jugend- und Mannesjahre, was ihn davon abhielt. Denn was später entstand, hat zwar noch Phantasie, wirkt aber ungleich trockener. Die Farbe verliert da oft an Schmelz und Hintergründigkeit, die Komposition wird steifer. Die Unterkühlung, die auch anderen Blauen Reitern wie Klee und Kandinsky widerfuhr, hat deren Schaffen in andere Bahnen gelenkt, während Campendonk die alten Inhalte beibehielt. Doch blieb des Eindrucksvollen und Poetischen genug erhalten, um diesem Meister einen Platz in den deutschen Museen zu sichern.

Günther Franke zeigte im Laufe des Sommers Bilder des verstorbenen Italieners Renato Birolli, dann den leider zu wenig beachteten Salzburger Gustav K. Beck, dessen feingliedrig gefelderte Bilder sich gegen die Zeitmode stellen. Es folgte später die Jubiläums-Ausstellung „Quer durch die Zeit", Bilder, die zwischen 1905 und 1960 entstanden, aus den Beständen der Galerie. Sehr viel umfassender wiederholte dann die städtische Galerie dieses Unternehmen, indem sie den bevorstehenden 60. Geburtstag Frankes zum Anlaß nahm, seine Privatsammlung aufzuweisen. Was da zum Vorschein kam, ist so erstaunlich, daß es sogar den Besitzer verblüfft haben soll. Franke nennt allein 32 durchweg bedeutende Ölbilder von Max Beckmann sein eigen, dazu fast dessen gesamtes graphisches Oeuvre. Einen zweiten Focus der Sammlung bilden Werke von E. W. Nay, vor allem aus früheren Schaffensphasen. Der dritte Maler, den Franke zeitlebens vertreten hat, ist Xaver Fuhr. Auch der gleichaltrige Werner Scholz gehörte zu seinen Favoriten. Von Otto Müller, Rohlfs und Nolde enthält die Sammlung bedeutende Stücke. Allein der „Blaublick" von Klee aus dem Jahre 1927 ist heute ein Vermögen wert. Doch nach diesem Gesichtspunkt wurde die Sammlung keineswegs zusammengebracht. Franke kaufte auch einen Outsider wie Oskar Coester, dessen skurrile, froschgrüne Bildchen dem Auktionator, der heute die Preise des Kunstmarkts lanciert, noch wenig bedeuten dürften. Franke ist beinahe ein marchand amateur geblieben. Im dritten Reich hielt er den „entarteten Künstlern" die Treue, zeigte ihre Arbeiten zuverlässigen Freunden im Hinterstübchen, abgeschirmt durch unverfängliche Werke deutscher Romantik. München weiß diesen stillen Mann zu schätzen, der sich zeitlebens weder auf Spekulationen, noch auf Kompromisse eingelassen hat.

Von der Tätigkeit der Stuttgarter Hausbücherei im einzelnen zu berichten, fehlt hier der Raum. Sie hat sich in ihrer Auswahl davon bestimmen lassen, junge und experimentierfreudige Talente aufzuweisen, und es ist ihr inzwischen gelungen, ein kleines, verständnisvolles Stammpublikum in die Galerie zu ziehen. Dagegen will die neue Kunsthandlung Schumacher in der Theatinerstraße Künstler pflegen, die nicht so stark ins Extrem gehen. Augenblicklich wird dort Ernst Weissauer präsentiert, der mehr in seinen technisch raffinierten Lithographien als in seinen etwas mulmigen Malereien überzeugt.

Zum Schluß verdient es diesmal der Münchner Kunstpreis, erwähnt zu werden, weil er die Förderung Gestaltern angedeihen ließ, die über das Lokalniveau hinausragen, und denen nun die Ehrung dieses Preises weiterhelfen soll. Die Preisträger sind der Bildhauer Fritz König, der Maler Hans Platschek, der Architekt Hans Maurer und der Schriftsteller Walter Kiaulehn.

Juliane Roh

BÜCHER

Ludwig Giesz: **PHÄNOMENOLOGIE DES KITSCHES** — ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik.
Wolfgang Rothe-Verlag, Heidelberg. 123 Seiten, 9,80 DM.

Der quantitativen Ausweitung des Kitsches mit allen seinen Randerscheinungen entspricht keineswegs der heutige Stand der Literatur, die das Phänomen ausreichend analysiert. Diejenigen Texte, die bisher zum Thema gewichtige Beiträge leisteten, sind schnell aufgezählt: Hermann Brochs Essays, die in einem Sammelband vorliegen und versuchen, von einem wertphilosophisch-moralischen Standpunkt aus Kitsch verständlich zu machen; ferner Max Benses Hinweise in seinen vier „Aesthetica"-Bänden, bislang der einzige Versuch, Kitsch als Teilgebiet der Ästhetik zu begreifen und zur normalen Kunstproduktion in ein Abhängigkeits-Verhältnis zu setzen; schließlich eine bislang nicht publizierte Göttinger Dissertation J. Reisners „Über den Begriff Kitsch". Infolgedessen verdient eine Schrift von Ludwig Gieß, die der Rothe-Verlag, Heidelberg, vorlegt, besondere Aufmerksamkeit. Ludwig Gieß ist Professor für Philosophie an der Universität Heidelberg und versucht, in der phänomenologischen Tradition, die mit den Namen Husserl, Bergson, Heidegger und Sartre umschrieben werden soll, eine „Phänomenologie des Kitsches" zu entwickeln. Die phänomenologische Methode ist für Gieß eine unabdingbare Voraussetzung, die naturgemäß sowohl die Analyse selbst wie die Problemstellung bestimmt. Sie wird bereits im ersten Kapitel evident, wenn eine erkenntnistheoretische Ästhetik ebenso kritisiert wird wie der Versuch, dem Phänomen mit Hilfe der Psychologie beizukommen. Die Bedenken gegenüber dem letzteren Versuch wird man in jedem Fall teilen müssen, sofern man nicht ein pädagogisches Apostolat kreieren will. Dagegen erscheinen die Gegenargumente in bezug auf eine erkenntnistheoretische Ästhetik weniger überzeugend; so kann man das Fehlen eines klaren „Kitsch"-Begriffes in der Kunstgeschichte bzw. den bewußten Verzicht auf diesen Begriff kaum der erkenntnistheoretischen Ästhetik zur Last legen; hier dürfte sich eher das Fehlen einer ästhetischen Basis der Kunstwissenschaft zeigen, als der prinzipielle Mangel einer erkenntnistheoretischen Ästhetik.

Immerhin wird man die Wahl der phänomenologischen Methode in jedem Fall akzeptieren können, nur dürfte es gut sein, die explizite Ausklammerung einer erkenntnistheoretischen Analyse festzuhalten, sei es, um nicht Erwartungen an die Arbeit zu knüpfen, die sie nicht erfüllen kann und will, sei es, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, daß mit dieser Methode alles gesagt werden könne, was zum Phänomen tatsächlich gesagt werden kann. Was tritt nun an die Stelle der erkenntnistheoretischen Analyse, die das „Kitschobjekt", und einer psychologischen Analyse, die das „Kitschsubjekt" zum Gegenstand haben würde? Gieß setzt an die Stelle der Subjekt-Objekt-Relation den „Kitschzustand", die „Befindlichkeit" des Kitsches, einen Zustand, der durch eine Bewußtseinslage bestimmt ist, die sich sowohl auf die Erzeugung des Objektes wie auf den Genuß des Objektes durch ein Subjekt bezieht; es handelt sich folglich nicht um die Subjekt-Objekt-Relation, die auch mit Hilfe der Informations- oder Kommunikationstheorie diskutiert werden könnte. Dieser Zustand wird zunächst auf der Ebene einer „Kitsch-Schicht" beschrieben, d. h. auf der Ebene der allgemeinen anthropologischen Kitsch-Bedingungen. In Übereinstimmung mit Broch, daß in jeder Kunst ein Gran Kitsch stecke, wird dabei keine scharfe Trennung von Kitsch und Kunst vollzogen, um eine möglichst breite Anlage des Themas zu ermöglichen (z. B. um eine Ausdehnung auf kitschige oder verkitschende Reproduktionen von Kunst vornehmen zu können). Mit anderen Worten: Die Kitsch-Objekte selbst bleiben weitgehend ausgeschaltet. Es kommt infolge dessen auch nicht zu einer Erörterung der technischen Bedingungen, unter denen Kitsch entsteht. Die Technik als Kriterium für Kitsch wird sogar abgewiesen; allerdings setzt Gieß Technik quasi gleich technische Perfektion, und in diesem Sinn kann die Technik natürlich keine Kriterien liefern. Doch könnte die Einbeziehung der Technik im Sinn von Realisierbarkeit überhaupt auch für eine anthropologische Basierung der Thematik durchaus von Vorteil sein, schon deshalb, weil nicht von Kitsch außerhalb seiner Realisierung gesprochen werden kann. So fruchtbar die Diskussion der „Kitsch-Lage" sein kann, sie führt — wie oft bei der Anwendung der Phänomenologie — zu einem Abbau der Realitäts-Komponente, dem man nicht unter allen Umständen zustimmen möchte. Sehr fruchtbare Ergebnisse erzielt Gieß im folgenden Kapitel über „Genuß und Genüßlichkeit". Trotz des zunächst etwas zu einfach erscheinenden Ausgangspunktes „Warum gehen wir nicht einfach von Kants berühmter Formel aus . . . nämlich dem uninteressierten Wohlgefallen", trotz dieser Anerkennung einer Gefallen-Ästhetik gelingt ihm eine erste Klassifikation des „kitschigen Bewußtseins" indem „Genuß" der „Genüßlichkeit" gegenübergestellt wird, also ein bewußtes, eine Distanz voraussetzendes Genießen einem dumpfen sich Überwältigenlassen von einem Objekt. Als Sentimentalität wird dabei eine Form der Genüßlichkeit besonders herausgestellt, die für den spezifischen „Kitschgenuß" symptomatisch ist: „man gebraucht den eigenen Jammer, um ihn zu genießen". Diese letztere Definition bietet sich nun zu einer weiteren Anwendung an, die für Gieß als allgemeinen Ästhetiker zwar von untergeordnetem Interesse sein mag, die aber die merkwürdige Tatsache erklären könnte, daß zur Zeit eines pronocierten Rationalismus im 18. Jahrhundert ein süßlicher Kitsch auftritt: Der reflektierte Jammer (bzw. die reflektierte Begeisterung etc.), der ebenfalls als Sentimentalität realisiert wird. Der „Kitschgenuß" sucht die systematische Herstellung der Sentimentalität. Man will „sich um jeden Preis rühren lassen" und beseitigt alles, was sich dem „Rührseligen" entzieht bzw. gegen das Rührselige gerichtet ist. Das Ergebnis ist eine „Entdämonisierung der Welt"; Grenzsituationen wie Tod, Sexus, Krieg etc. werden dabei in Idyllen verwandelt. An die Stelle der echten Betroffenheit tritt ein Surrogat, eine „kitschige Stimmung". Das Kitschobjekt kann geradezu als dasjenige angesprochen werden, das eine Stimmung mit Absicht herbeiführt (es kommt somit zu einer Differenz zwischen der Absicht, die die Stimmung erzeugt, und dem dumpfen Brüten in der erzeugten Stimmung; auch hier böte sich ein Ansatz, der weiter führen könnte, z. B. der Ansatz zu einer näheren Analyse der industriellen Kitschproduktion, ihrer Programmierung und ihrem Konsum).

Die Stimmungen werden selten unmittelbar erzeugt, sondern durch „Synästhesien"; z. B. vermittelt die Musik zwischen einem ästhetisch indifferenten Bild und der kitschigen Stimmung (im Film wird die indifferente Naturaufnahme zum Kitschobjekt durch die kitschige Musik etc.). Die Synästhesien sind es auch, die eine Kolportage der Inhalte ermöglichen: „teure" Ideale werden zu „billigem" Genuß im „Heim" verzerrt; durch „kitschige" Reproduktionen, die den Synästhesien funktional gleichen, wird selbst das Kunstwerk zum Kitschprodukt bzw. für den „Kitsch-Menschen" genießbar. Man bemerkt, daß Gieß hier zu einem ähnlichen Schluß wie Broch kommt, daß es in keiner Kunst ganz ohne Kitsch abgehe. In der weiteren Verfolgung dieser These macht Gieß nun eine Anmerkung, die etwas zu weit zu führen scheint: Freud's Kunsttheorie stellt er als „Kitschtheorie" dar. Trotz aller Bedenken gegen Freuds These wird man heute kaum noch dazu bereit sein, diese Identifikation zu unterschreiben, seitdem Arnold Hauser die Zusammenhänge zwischen der psychologischen Theorie Freuds und der romantischen Kunstauffassung aufzeigte. Hausers Deduktion macht jedenfalls auf Konsequenzen der Freud'schen Kunstauffassung aufmerksam, die Gieß möglicherweise übersehen hat (wenngleich mit seiner Kitsch-Kunst-Relation immer noch eine Ausweichmöglichkeit offen bleibt!).

Die systematische Herstellung einer Stimmung wird abschließend als die „Tendenz" des Kitsches gefaßt. Somit ist eine Erklärung für die Tatsache gegeben, daß die Tendenz (sei sie politisch, religiös oder sonstwie gefärbt) zum Kitsch führt. „Die Tendenz . . . im Kitsch ist . . . eine zusätzliche Intentionalität, die die primäre, zur Immanenz drängende Gefühligkeit gleichsam überkompensiert. Hierin — und nicht so sehr im Technischen — liegt die fundamentale Unwahrhaftigkeit des Kitsches." Damit wird nun offensichtlich, wohin die Kitsch-Analyse von Ludwig Gieß führt: sie führt zu einer moralischen Verurteilung des Kitsches — aber nicht zu einer ästhetischen Analyse. Broch hat in seinen Essays eine ähnliche Lösung ge-

funden; auch er wertet von einem wertphilosophischen Ausgangspunkt aus den Kitsch moralisch, was ihm zwar alle Sympathien sichert, was aber den Wunsch nach einer ästhetischen Analyse nicht befriedigt. Eine ästhetische Analyse im strengen Sinn kann deshalb auch die Gieß'sche Studie nicht sein, weil sie nicht zu Kriterien kommt, die die spezifische ästhetische Struktur des Kitsches betreffen. Die Beschreibung bleibt auf das steuernde kitschige Bewußtsein beschränkt — und hier finden sich zahlreiche Anregungen — wie Hinweise auf die Suspendierung des Kitsches mit Hilfe der Ironie, die enge Verbindung von Spiel und Ernst, Abhängigkeit der Kitsch-Produktion von der moralischen Struktur einer Gesellschaft — aber es kommt an keiner Stelle zu echten ästhetischen Aussagen, nicht zuletzt natürlich deshalb, weil das Kitschobjekt, auf das sich die Kriterien ja letzten Endes beziehen müssen, mit System ausgeklammert wird. So fehlt jeder Hinweis auf die Imitation als Agens der Realisierung von Kitsch, ein Prinzip, das schon Broch als dem Kitsch inhaerent herausstellte und das Max Bense in anderer Formulierung (Verbrauch von Kunst, Kunst-Verschrottung) in Zusammenhang mit der eigentlichen Kunstproduktion setzte. Es fehlt bei Gieß auch der Hinweis auf Zusammenhänge zwischen dem Kitsch-Zustand und der Realisierung der Kitsch-Objekte, obwohl der Ansatz dazu an verschiedenen Stellen seines Buches gegeben ist. Diese letzteren Anmerkungen sollen mehr als offengebliebene Wünsche angemeldet werden denn als ausschließende Kritik. Im Gegenteil: man ist eher versucht, eine der vielen Anregungen aufzugreifen und in der angedeuteten Richtung weiter zu verfolgen bzw. die Gieß'schen Ergebnisse mit anderen in Beziehung zu setzen.

Heinz Spielmann

Hans Himmelheber: **NEGERKUNST UND NEGERKUNSTLER**
Verlag Klinkhardt und Biermann, Braunschweig 1959.

Das Einmalige an diesem Buch ist, daß der Autor die Negerkünstler im afrikanischen Busch aufgesucht, sie bei der Arbeit beobachtet und befragt hat. Er unternahm schon 1933 als Tübinger Student seine erste eigene Expedition an die Elfenbeinküste zu diesem Zweck und schrieb dann über das Thema „Die Schnitzkünstler bei den Negern" seine Doktorarbeit. Auf seinen späteren fünf Afrika-Expeditionen hat er neben seinen anderen völkerkundlichen Aufgaben weitere Studien über die Schnitzkünstler bei anderen Stämmen getrieben. Das Ergebnis ist das vorliegende Buch. Die in den übrigen Büchern veröffentlichten Forschungen lassen ihn die Negerkunst auch in ihren religiösen und sozialen Funktionen verstehen und erklären. Dazwischen hat der Autor eine einjährige Expedition bei den Eskimos in Alaska durchgeführt (1936/37), hat dort ebenfalls Kunst und Künstler studiert und darüber ein Buch „Eskimokünstler" veröffentlicht.

Bis zu diesen Studien war die Negerkunst meist nur nach dem Material in den Museen beschrieben worden. So mußten viele Fragen offen bleiben. Etwa: können und wollen die Neger Porträts schnitzen? Weshalb stellen sie fast nie eine Bewegung dar? Weshalb sind ihre Figuren nicht natürlich proportioniert? Wie erlernen sie ihren Beruf? Sind die Künstler identisch mit den Zauberern oder mit den Schmieden? Arbeiten sie um der eigenen künstlerischen Befriedigung willen oder mehr nur als Handwerker? Betätigen sich auch die Frauen in der bildenden Kunst? Was für Werkzeuge, was für Techniken werden angewandt? Wie geschieht der Verkauf der Kunstwerke?

Himmelheber stellte fest, daß die Kunstwerke bei den einzelnen Stämmen in recht verschiedener Weise entstehen. Bei den Baule an der Elfenbeinküste sind die Schnitzer mehr Kunst-Handwerker, die um des Broterwerbs willen schnitzen. Trotzdem hält die Kunst dieses Stammes oft ein hohes Niveau. Bei einem nicht fern von den Baule wohnendem Stamm, den Dan in Liberia, traf H. dagegen Künstler in unserem Sinne, die aus innerem Drang schnitzen, „damit ihr Herz sich hinsetzt". Ganz folgerichtig finden sich bei den Dan schon Kinder als Schnitzer, was bei den Baule kaum vorkommt. Da ist der berühmte Künstler Sra, der unzählige Schüler gehabt hat. „Sra" heißt „Gott". So nennen ihn seine Mitbürger, weil er wie ein Gott mit seinen Händen so köstliche Dinge zu schaffen versteht. Er wird von den Großhäuptlingen gerufen, um an ihren Höfen Masken und Figuren und für die Frauen mit Figuren gezierte Reislöffel zu schnitzen. Mit Kühen und mit Frauen wird er entlohnt.

Hingegen bilden bei den westsudanischen Stämmen die Künstler eine verachtete Kaste, ebenso wie die Spielleute, verachtet von den vornehmen Bauern und den etwas minder vornehmen Schmieden und Webern. Die Künstler selbst spielen mit einer grimmigen Lust die Rolle der Unedlen innerhalb der Gemeinschaft. Geraten zwei Bauern in Streit, so rufen sie einen Künstler, ihn zu schlichten. Der Schnitzer wälzt sich in seinen Lumpen vor ihnen im Staub und fleht sie heulend an, ihren unwürdigen Zwist zu begraben. Angewidert von so viel menschlicher Erbärmlichkeit besinnen sich die Bauern auf ihren Adel und lassen ab von ihrem Hader.

Im allgemeinen macht der afrikanische Schnitzer als junger Mann eine Lehre durch, die ein bis drei Jahre dauert. Er schnitzt in dieser Zeit nicht ständig, sondern muß helfen, des Meisters Pflanzungen zu bestellen. Die Lehre ist eine harte Schule — viele berichten, daß sie von ihrem Meister gepeitscht wurden, wenn die Arbeit nicht gelang. Eine aufbauende Unterweisung gibt es nicht. Vom ersten Tag an muß der Lehrling versuchen, das Werk, das der Meister gerade in Arbeit hat, nachzuschnitzen.

Es wird vom Künstler nicht im gleichen Maße wie bei uns eine individuelle Leistung gefordert. Es kommt oft vor, daß ein Auftraggeber den Meister bittet, ihm genau denselben Palmweinbecher wie für den Häuptling im Nachbardorf zu schnitzen.

Der afrikanische Künstler versteht es durchaus, ein Konterfei zu machen oder eine dramatische Geste darzustellen. Es finden sich in Himmelhebers Buch überzeugende Gegenüberstellungen von Eingeborenen mit dem nach ihnen geschnitzten Porträt. Freilich ist der Bildniswille gehemmt durch die stilisierende Tendenz, die nun einmal aller Negerkunst eignet. Mitunter scheut man sich auch, einen Menschen nachzuschnitzen, aus Furcht, man könnte den Urheber, wenn dem Betreffenden hernach ein Unglück zustößt, bildzauberischer Machenschaften zeihen. Auch der Darstellung von lebhaften Bewegungen stehen weltanschauliche Hemmnisse entgegen. Das Dargestellte soll ja meist ein übersinnliches Wesen, Gott, Dämon, ein Ahne sein. Die Figur soll das Dauernde, dem menschlichen Getriebe Entrückte dieses Wesens wiedergeben. Es stünde ihr nicht an, wenn sie in einer Pose dargestellt wäre — etwa einen Speer werfend —, die nur einen Augenblick in der Flucht der Erscheinungen festhält.

Die fast vierhundert Illustrationen des Buches, darunter 16 Farbtafeln, zeigen viele Aufnahmen des Verfassers von Negerkünstlern beim Schnitzen oder auch beim Metallguß, sowie von der Verwendung der Kunstwerke bei Maskentänzen, als Ahnenfiguren, Puppen, Zeremonialgeräte. In besonderen Bildzusammenstellungen kann man die Abwandlung bestimmter Motive bis zur Unerkennbarkeit der ursprünglichen Bedeutung verfolgen oder feststellen, wie sich die ästhetischen Tendenzen der Negerkunst auf anderen Gebieten, z. B. in Schmuck oder Frisur, wiederholen.

H.

Frank Lloyd Wright: **EIN TESTAMENT**
Verlag Langen-Müller, München. 249 S. mit vielen Abb., Plänen und Zeichnungen.

In doppeltem Sinne ist das letzte Buch des großen amerikanischen Architekten, das 1957 in New York (Horizon Press) unter dem Titel „A Testament" erschien und das jetzt in der deutschen Übersetzung von Peter Jonas vorliegt, zu einem Testament geworden. Frank Lloyd Wright konnte in diesem Buch noch einmal alles das zusammenfassen, was seiner Meinung nach wichtig ist für eine Erneuerung der Architektur und auch für eine Erneuerung des gesellschaftlichen Lebens, für die zu kämpfen er sein Leben lang nicht müde geworden ist.

Die vom Architekten selbst gestaltete Publikation ist gegliedert in das erste, „Autobiographisches" überschriebene Buch und in das zweite „Die neue Architektur" genannte Buch, subjektives Erleben und objektivierte Historie deutlich voneinander absetzend.

Der Anfang ist der bereits oft berichteten, inzwischen legendär gewordenen Story seines Lebens gewidmet, die von Wright immer wieder für wert befunden wird, bis in die kleinsten Details aufgezeichnet zu werden. Wenngleich die Persönlichkeit des Erzählers immer im Mittelpunkt steht („... bildete sich bald eine kleine Clique um mich, deren Führer selbstverständlich ich war." S. 34), wenngleich kritisch polemisiert wird und die gesellschaftliche Outsiderstellung des Erzählers gelegentlich als Selbstzweck genossen wird, ist das Ganze dennoch ein spannend zu lesender Bericht einens Mannes, der Wesentliches mitzuteilen hat und der die architektonische Kunst vorurteilsfrei und lebendig zu erleben weiß. Nur leicht stört die etwas pathetische Sprache der Zeit um 1900 sowie die Heftigkeit und Unsachlichkeit der Polemik, die aber dennoch immer Format hat.

Der aufmerksame Leser des Buches wird nicht nur in die historische Situation der Schule von Chicago eingeführt, sondern erhält auch grundlegende Einsichten in die gesellschaftlichen Grundlagen der organischen Architektur, wenngleich immer das kritische Urteilsvermögen mitarbeiten muß.

Der kurze zweite Teil des Buches gipfelt in einer religiös übersteigerten Deutung der Kunst oder Poesie als Licht, die aber dennoch durch die Grundauffassung der Sensibilität des Erlebens auch heute noch gültig ist. „So möge denn die Wiederentdeckung der Architektur als menschlich und des Menschen als Architektur das Gebäude in jedem seiner Merkmale erleuchten und als Erscheinungsform der Wahrheit strahlen lassen" (S. 248 f.). „Wie das Sonnensystem nach Lichtjahren berechnet wird, so soll das innere Licht das sein, was wir als Menschlichkeit bezeichnen. Dieses Element, der Mensch als Licht, liegt jenseits jeder Berechnung ... Das Sonnenlicht verhält sich zur Natur wie jenes innere Licht zum Geiste des Menschen: Menschenlicht" (S. 247).

Dem ausgezeichneten Buch sind die wichtigsten Werke Wrights, durch den Verfasser selbst kommentiert, in Abbildungen beigefügt.

Udo Kultermann

Bernhard Degenhart: **ITALIENISCHE ZEICHNER DER GEGENWART.** Herausgegeben vom Istituto Italiano Di Cultura, München.
Verlag Gebr. Mann, Berlin. DM 28,—.

Revolutionär und Traditionalist in einem nannte sich der Maler Carrà, umreißt damit aber nicht nur den eigenen Stilwillen, sondern die künstlerische Situation der italienischen Moderne schlechthin. Das Geheimnis dieser Synthese ist im Wesen, dem eingeborenen Gefühl des Italieners für Gegenständlichkeit, Plastik, Architektonik, Raum begründet. So haben die Impressionisten, die Fauves und Expressionisten, wie auch die Abstrakten mit ihren atektonischen Formtendenzen ein relativ spätes Echo jenseits der Alpen gefunden. Erst der Kubismus in Verbindung mit der Farbchromatik des Divisionismus entband den ersten bedeutenden modernen Stil, den Futurismus. Formal gesehen ging es unbewußt dabei um Probleme der Plastik, um „... eine lebhafte Spannung zwischen plastischen Momenten, Durchdringung plastischer Ebenen ...", und im linearen Aufbau um eine neue Definition des Raumes. Den „Drang nach Raum und Körperlichkeit" finden wir auch im imaginären Vorstellungsraum der » Pittura metafisica « mit seinen magischen Beziehungen des Beziehungslosen verwirklicht. — Degenhart

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift DAS KUNSTWERK, Heft 4/XIV, Oktober 1960

Guido Strazza, Öl, 1959

Guido Strazza wurde 1922 in S. Fiora geboren. Als Autodidakt kam er 1948 zur Malerei. Mehrere Jahre lebte er in Peru, wo er sich der Künstlergruppe „Espacio" anschloß. 1955 kehrte er nach Italien zurück. Sein jetziger Wohnort ist Mailand.

Mit lockeren Strichen und kecken Farbtupfern vor tonigen Gründen erreicht Strazza eine schwebende Malerei. Aus zwei aufgesplitterten Formkeilen, die dem hier gezeigten Bild gleichsam Stand verleihen, steigt in kurviger Bewegung ein Gewölk zarter Linien empor, die im Flächengrund, der somit einbezogen ist, verdämmern.

arbeitet die En
und wesentlich
standslosen, d
aus, die wech
und den mod
nischen Mento
Martini bis zu
Über 110 Zeich
phien der Kün
den Band zu

Herbert Schul
Panderma-Ver

Hier stehen
redende Wor
regend neben
Die Wortbew
mir durch me
Leser mannigf

NOTIZ

PERSONALIA

An der Staat
richtet mit B
scher Dozent
former-Atelie

Dr. Erwin W
Professor für
schen Völker
rufen. Er nim
ster auf.

Prof. P. F.
Hochschule f
neuen Direkt

Dr. Otto Fire
an den Stad
Information
flüchtet.

Der Maler
glied der M
bensjahr. U
aus den Mu
in vielen d
nischen Gal

PREISE

Mit dem V
wurde der
zeichnet, de

Der Marzot
Europäische
dem Italien
zweiten Pre
der Kölner

Bei dem
Foreign Pr
dem von d
schaffenen
den 1. Pre
und Spanie
einer Nonn

Professor
historiker
verdienstkr

ALLGEMEI

Eine Gab
dern der
dinsky-Gef
schafter in

Ost-West-T
in Asien u
sammelten
treter der
hungsorga
aus 40 Lä
der Zolig
„Künstlera
bildenden
Bildhauer
Künstler
diskutierte
Fachpresse

arbeitet die Entwicklung der verschiedenen Richtungen, auch der charakteristischen und wesentlichen stammesartlich- und landschaftlich bedingten, bis zu den Gegenstandslosen, die sich erst 1949 in der »Arte concreta« konstituieren, klar heraus, die wechselseitigen Beziehungen zu den geschichtlich-traditionellen Kräften und den modernen europäischen Einflüssen klug kontrapunktierend. Der italienischen Mentalität entsprechend kommt natürlich der Bildhauerzeichnung von Martini bis zu Marini, Manzù, Viani, Mascherini u. a. besondere Bedeutung zu. — Über 110 Zeichnungen veranschaulichen wirksam die Darstellung. Die Kurzbiographien der Künstler, das Namenregister und die ausführliche Bibliographie machen den Band zu einem wertvollen Kompendium.

Karl Fürstenberg

Herbert Schuldt: **STEINIGUNG DER NACHT**, Illustrationen von Hans Platschek. Panderma-Verlag, Basel, 1960.

Hier stehen bizarre, überraschende, sozusagen die Absurdität des Lebens anredende Wortbildungen, die den Begriff des Gedichtes völlig verwandeln, aufregend neben Lithographien, die ihre unerwarteten Akzente lyrischer binden.
Die Wortbewegungen stammen von Herbert Schuldt. Dieser junge Hamburger fiel mir durch mehrere literarische Gebilde auf, die er mir vorlas. Sie versetzen dem Leser mannigfache Dada-Schocks und wollen doch auf etwas anderes hinaus. Man muß diese Gebilde öfters lesen, um den anfänglichen Eindruck der Willkür los zu werden. Schuldt ist voller Pläne, und man muß abwarten, was sich herauskristallisieren wird, nachdem seine neuliche Hamburger Nichts-Ausstellung, die ich nicht kenne, mehr Protest denn Zustimmung erfahren hat. Da fertige Worte, mit denen Schuldt arbeitet (er schreibt nicht etwa bloße Lautgedichte) alle bereits bedeutungsgeladen sind, bevor sie noch in die Spannungskette des Verlaufes eingehängt werden, ergeben sich bis zum Zerreißen Überraschungen für die Klang- und Assoziationenfolge.
Wieviel einfacher hat es der Graphiker, dessen Material (schwarze Strichzeichnungen) von Anfang an homogen ist, so daß auch eine exzentrische Flächen-, Flecken- und Linien-Aktion gebunden wirkt. Diese „Illustrationen", ganz freie Auslassungen, stammen von Platschek, dessen farbflutende Bilder und improvisatorische Zeichnungen man kennt. Während Schuldts Sprache ein gegenständliches Dickicht bildet, fließen die Schwärzen Platscheks ohne Dingvorstellungen dahin, obwohl seine jüngsten Bilder das Porträt aufs neue aus der allgemeinen Farbschwemme heraufzuholen versuchen, wie neulich eine viel diskutierte, aber eindrucksvolle Ausstellung bei van de Loo in München zeigte.
Das Copyright des Heftes liegt bei Schuldt und wird in drei Formen angeboten. Einmal ganz billig (8,60 DM) im Lichtdruckverfahren für die Abbildungen, dann mit einem zusätzlichen Originallitho (30,— DM) und mit zusätzlich je einem Litho neben Originalstrichzeichnungen (100,— DM).

Franz Roh

NOTIZBUCH DER REDAKTION

PERSONALIA

An der Staatlichen Werkkunstschule in Kassel unterrichtet mit Beginn des Wintersemesters ein japanischer Dozent: Sori Yanagi, Leiter eines Industrieformer-Ateliers und Lehrer an der Universität Tokio.

Dr. Erwin Walter Palm wurde als außerordentlicher Professor für Kunst und Kulturgeschichte der iberischen Völker an die Heidelberger Universität berufen. Er nimmt seine Vorlesungen zum Wintersemester auf.

Prof. P. F. Posenenske, Dozent an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst in Kassel, wurde zum neuen Direktor der Anstalt ernannt.

Dr. Otto Firchow, Direktor der Ägyptischen Abteilung an den Staatlichen Museen von Ost-Berlin, ist laut Information der Westagentur nach West-Berlin geflüchtet.

Der Maler und Schriftsteller Max Unold, Ehrenmitglied der Münchner Akademie, vollendete sein 75. Lebensjahr. Unold, dessen Werke 1937 als „entartet" aus den Museen entfernt wurden, ist heute wieder in vielen deutschen Sammlungen sowie in amerikanischen Galerien vertreten.

PREISE

Mit dem Westfälischen Conrad-von-Soest-Kunstpreis wurde der Grafiker Professor Otto Coester ausgezeichnet, der an der Düsseldorfer Akademie lehrt.

Der Marzotto-Preis für Malerei, künftig als Preis der Europäischen Gemeinschaft ausgeschrieben, wurde dem Italiener Renato Guttuso verliehen. Einen der zweiten Preise in Höhe von je 2 000 000 Lire erhielt der Kölner Maler und Grafiker Prof. Josef Faßbender.

Bei dem Filmplakat-Wettbewerb der Hollywood Foreign Press Association gewann Deutschland mit dem von dem Frankfurter Grafiker Rolf Goetze geschaffenen Entwurf für den Film „Die Augenzeugin" den 1. Preis. Den 2. und 3. Preis erhielten Italien und Spanien für Plakate zu den Filmen „Geschichte einer Nonne" und „Die tote Tante".

Professor Dr. Will Grohmann, dem Berliner Kunsthistoriker und -kritiker, wurde das Große Bundesverdienstkreuz verliehen.

ALLGEMEINES

Eine Gabriele-Münter-Ausstellung mit etwa 50 Bildern der 83jährigen Malerin und einstigen Kandinsky-Gefährtin wurde kürzlich vom deutschen Botschafter in Londons Marlborough-Galerie eröffnet.

Ost-West-Tagung und Gespräche um Kunstprobleme in Asien und Abendland — unter diesem Motto versammelten sich zu einem Wiener Kongreß die Vertreter der bildenden Künste in der Kultur- und Erziehungsorganisation der Vereinten Nationen (UNESCO) aus 40 Ländern. Die Themen lauteten „Aufhebung der Zollgrenzen für die Werke bildender Kunst", „Künstleraustausch", „Das Problem der Synthese der bildenden Künste (Zusammenarbeit von Architekt, Bildhauer und Maler)", „Copright-Rechte". Viele Künstler aus Europa, Amerika, Indien und Japan diskutierten mit Kunstkritikern und -historikern sowie Fachpressevertretern über „Techniken der Kunst" (z. B. Einfluß der asiatischen Kalligraphie auf moderne Kunst oder dem der neuen Materialien auf moderne Plastik) und über „Einflüsse der Zivilisation in beiden hemisphärischen Kulturbereichen".

Während des Kunstgesprächs 1960 in Frankfurt a. M. werden am Freitag, dem 28. Oktober 1960, zu dem Thema „Kunst, Wissenschaft oder Propaganda? — Funktionen der Kunstkritik" folgende Vorträge gehalten: William E. Simmat, Frankfurt a. M., „Die Misere der Kunstkritik"; Dr. Franz Roh, München „Zur Typologie und Geschichte der Kunstkritik"; Prof. Dr. Max Bense, Stuttgart, „Die wissenschaftlichen Grundlagen einer möglichen Kunstkritik"; Prof. Dr. Gillo Dorfles, Mailand, „Grenzen einer wissenschaftlichen Kunstkritik".
Daran schließt sich eine Diskussion unter Leitung von Dr. Rudolf Krämer-Badoni mit folgenden Teilnehmern: Norbert Kricke, Düsseldorf, Dr. Udo Kultermann, Leverkusen, Bernard Schultze, Frankfurt a. M., Dr. Curt Schweicher, Kassel, Dr. Herta Wescher, Paris. Am Samstag, dem 29. Oktober, folgen die Vorträge: Prof. Umbro Apollonio, Venedig, „Die Situation der Kunstkritik in Italien"; Dr. Werner Hofmann, Wien, „Grenzen des Verstehens — Über Meinungen, Urteile und Gewißheiten"; Klaus Jürgen-Fischer, Baden-Baden, „Die Ansicht des Künstlers". Anschließend Fortsetzung der Diskussion.

Die Ossip-Zadkine-Ausstellung, Paris, die durch Vermittlung der Kölner Galerie Czwiklitzer in den Museen Köln und Bochum gezeigt wurde, soll von der Mannheimer Kunsthalle, wo sie zuletzt zu sehen war, nach London gehen. Die dortige Tate-Gallery kündigt die Ausstellung für Januar an. Die Plastik „Die Gefangenen" wurde von der Stadt Köln erworben.

Eine internationale Ausstellung jüdischer Sakral-Kunst wird unter dem Thema „Synagoga" vom 16. 10. bis 31. 10. von der Kunsthalle Recklinghausen präsentiert. Wertvolle Kunstwerke und Kultgeräte aus Museen und Privatsammlungen Israels wie aus europäischen Ländern vermitteln neben kulturellen Veranstaltungen einen Überblick über Geschichte, Kultur und Wesen des Judentums.

Das Hamburger Buch- und Kunstantiquariat Dr. Ernst Hauswedell kündigt folgende Auktionen an: 24. bis 25. 11. „Wertvolle Bücher 15.—20. Jhrh. und Autographen". 26. 11. „Gemälde, Grafik, Handzeichnungen, Plastik". 2. 12. „Indische Plastik (Slg. Kurt Stavenhagen, Mexiko). Präkolumb. Kunst — Afrikan. Masken und Kultgegenstände". 3. 12. „Chines. und Japan. Kunst (Slg. Max Brinitzer, New York, Teil I)".

Zehn Vorträge zur Kunst unserer Zeit zeigt in 8. Folge die Münchner „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" für den Winter 1960/61 an: 9. 11. Dr. Franz Roh „Groteskhumor in der modernen Grafik"; 20. 11. Dr. Udo Kultermann „Dynamische Architektur vom Jugendstil bis heute"; 5. 12. Christian Kellerer „Zur Psychologie der ungegenständlichen Malerei"; 9. 1. 1961 Dr. Peter Scheffler „Die Genialität des Chaos"; 23. 1. Prof. Jorg Lampe „Gestaltwandel der Mitte"; 6. 2. Dr. Carola Giedion-Welcker „Der Bildhauer Constantin Brancusi in der Konstellation seiner Zeit"; 27. 2. Prof. Hans G. Evers „Die Geschichte der Weltausstellungen"; 13. 3. Dr. Rike Wankmüller „Die moderne amerikanische Malerei"; 27. 3. Prof. Will Grohmann „Henry Moore und die moderne englische Plastik".

WICHTIGE AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 8. 10.—1. 11. „Künstler der Gesellschaft der Freunde junger Kunst". 8. 10.—6. 11. „Moderne amerikanische Keramik".

Berlin
Galerie Schüler, Kurfürstendamm 51: Ab 27. 9. „Bionda, Schultze, Thieler".
Galerie Meta Nierendorf Bln.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 19. 9.—31. 12. „Meister aus Paris, Braque, Chagall, Picasso, Originalgrafik".
Galerie am Abend, Bln.-Friedenau, Wielandstr. 8: 25. 9.—28. 10. „Kat Kampmann".
Galerie Diogenes, Bln.-Charlottenb., Bleibtreustr. 7: Oktober „Girke", Malerei und Gouaches.
Galerie Diogenes, Bln.-Charlottenburg, Bleibtreustraße 7: Ab 1. 10. „Raimund Girke".

Bochum
Galerie Wilm Falazik, Nordring 65: 22. 10.—10. 12. „fabo 60, 30 Maler aus dem westdeutschen Raum".
Galerie Heymer, Königsallee 18: 15. 10.—5. 11. „Siegfried Cremer, mobile objekte".

Bremen
Galerie Schnoor, Schnoor 39: 1.—31. 10. „Assian".

Darmstadt
Darmstädter Galerie, Wilhelminenstr. 2: 7. 10.—5. 11. „Günter Grass, Zeichnungen".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 7. 10. „Piene, ein Fest für das Licht".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 14. 10. „Gustromijn, Skulpturen und Zeichnungen. Jaap Wagemaker, Ölbilder und Gouaches".

Dortmund
Museum am Ostwall, Ostwall 7: 6.—27. 11. „Jean Piaubert, Paris". Dezember „Oskar Schlemmer, Handzeichnungen und Aquarelle".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 5. 11.—11. 12. „Bund Duisburger bildender Künstler und Duisburger Sezession".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: November: „6 indische Maler, Ara, Almelkar, Chavda, Prabha, Narayan, Kumar".

Frankfurt am Main
Frankfurter Kunstverein im Haus Limpurg — Römer: 8.—30. 10. „Christian Kruck".
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: 28. 9.—20. 10. „Helga Partig, Wandteppiche. Adelaide Morandotti, Gemälde".
Galerie „DAS FENSTER, Zeil 81, und Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: „Otto Greis, Gouachen 1953—57".
Galerie Dorothea Loehr, Gr. Friedberger Str. 30: Ab 30. 9. „C. H. Kliemann, Bilder und Blätter".
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestr. 11: 8.—16. 10. „Lyoner Künstler, Grafik und Aquarelle". 18. 10.—12. 11. „Marc Chagall, Grafik".
Galerie Benno Walldorf, Alte Gasse 2: 1.—30. 9. „Fotoausstellung Benno Walldorf". 1.—31. 10. „Ölreliefs von Jos. Wedewer".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 9.—26. 10. „Theodor Butz, Wilhelm Hanemann".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 30. 11. bis 27. 11. „Van de Velde, Entwürfe, Zeichnungen. Fotos und Modelle zu Theaterbauten. Plakate von Toulouse-Lautrec und einige seiner Zeitgenossen".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 3.—31. 10. „Tom Hops, Aquarelle".
Museum für Völkerkunde, Rothenbaumchaussee: 1. bis 30. 11. „Heinz Bokelmann, Freie Malerei".

Hameln
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str.: 15. 10.—6. 11. „Fritz Grasshoff, Malerei und Grafik".

Hannover
Galerie Dieter Brusberg, Grupenstr. 9: Ab 22. 9. Helmut Ragge, Plastik und Grafik. — Erwin Bechtold, Malerei."

Kunstverein Hannover: 16. 10.—20. 11. „Der Maler Hans Purrmann".

Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: Ab 11. 10. „Raimund Girke".

Heidelberg
Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 15. 10.—5. 11. „E. Steneberg, Malerei".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 14. 10—28. 11. „Krieg, Grafik von Jacques Callot, Francisco de Goya y Lucientes, Otto Dix und Käthe Kollwitz".

Köln
Galerie Anne Abels, Wallrafplatz 3: 16. 9.—15. 10. „Peter Brüning".
Galerie Boisseree, Drususgasse 7—11: Okt./Nov. „Grafik-Ausstellung Braque, Chagall, Kollwitz, Zao Wou Ki u. a.".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: Oktober „Hans Arp, Max Ernst".

Ludwigshafen a. Rh.
Kulturhaus, Bismarckstr. 46: 8.—30. 10. „Kunst-Ausstellung".

Mannheim
Kunstverein: 25. 9.—23. 10. „Die Folkwangschule für Gestaltung in Essen".

München
Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26/I: 11. 10.—15. 11. „Hünerfauth".

Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: 22. 9. bis 17. 10. „Susana Simon, Gemälde und Aquarelle". Kollektiv-Ausstellung Eugenia Caragata, Eugenio Dragutescu und Dino Grigoresco, Gemälde, Aquarelle und Grafik".
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 60: Ab 28. 9. „Wilhelm Nay, anschl. Wilhelm Loth und Klaus Bendixen".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: 17. 10. bis Ende November „Roel d'Haese, Skulpturen und Asger Jorn, Ölbilder".

Münster i. Westf.
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: 15. 10. bis 20. 11. „Westfälische Kunst 1960".
Galerie Clasing, Kuhstr. 5: November „Theo Hölscher, Tempera-Materialbilder 1958—60".

Nürnberg
Galerie Schrag, Königstr. 15: 8. 10.—11. 11. „Grafiken Britischer Künstler".

Oberhausen
Städt. Galerie, Schloß Oberhausen: 15. 10.—13. 11. „Nymwegener Künstler, Malerei, Plastik und Grafik".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 3. 11.—15. 1. 1961 „Synagoga", Jüdische Kulturdenkmäler und Kunstwerke.

Reutlingen
Spendhaus: 2.—23. 10. „Wilhelm Friedrich Wendel, Alfred Knott, Malerei, Grafik und Plastik". 30. 10. bis 20. 11. „Paul Heinrich Ebell, Elisabeth Leitner".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 23. 10.—20. 11. „Junge schwäbische Maler und Bildhauer".

Schleswig
Ausstellungsräume „Die Brücke", am Flachsteich 3: 15.—30. 10. „Werner Schreib".

Stuttgart
Galerie „Senatore", Weberstr. 59: Oktober „Gruppe Ton-Fan, China".

In den Räumen im Hindenburgbau: 22. 9.—1. 10. „Japanische Blumenkunst, erste große Ikebana-Ausstellung".

Ulm a. d. Donau
Studio f, Sylvanerweg 34: Ab 8. 10. „Junge Maler, v. Graevenitz, Müller, Oehm, Staudt".

Museumsgesellschaft, Obere Stube: 9. 10.—3. 11. „Absalom Ktumme, Aquarelle und Ölbilder".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 7.—29. 10. „Horst Antes".

Atelier Crista Moering, Martinstr. 6: 8. 10.—4. 11. „Peter Böhme-Köst „Bildhauerzeichnungen".

Witten
Märkisches Museum: 18. 9.—9. 10. „Junge Maler aus Paris — Biro, Maeda, Nicolaus".

Wuppertal
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 1. 10. bis 1. 11. „Heinz Trökes".

Kunst- und Museumsverein Wuppertal: 2.—27. 11. „Hermann Teuber".

Kunst- und Museumsverein, Haus der Jugend, W.-Barmen: 2.—27. 11. „Hermann Teuber, Gemälde, Aquarelle und Zeichnung".

AUSLAND

Antwerpen
Galerie Guy Dorekens, Kipdorpvest 41: Ab 4. 10. „Constant Permeke, Zeichnungen".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Sept./Okt. „Picasso, 26 Aquatinta-Radierungen zur Tauromaquia von Pepe Illo".

Kunstverein, Kunsthalle: 15. 10.—20. 11. „Cuno Amiet".

Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 3. 10.—10. 11. „Osborne".
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Oktober „Tàpies".

Brüssel
Galerie Les Contemporains, 18, rue de l'Hôpital: 7. 10.—10. 11. „Pierre Lahaut".

London
The Arts Council und die Tate-Gallery: 29. 9.—30. 10. „Der Blaue Reiter".

The Arts Council, 4 St. Jame's Square: 4. 10. bis 5. 11. „Nigerian Tribal Art".

Wilton Gallery, 2 Motcomb St. Belgrave Square: 15. 10.—29. 10. „Recent Paintings by Frederick Könekamp".

Gimpel Fils, 50, South Molton Str.: Ab 11. 10. „Peter Lanyon paintings".

New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place Marble Arch: 10.—22. 10. „Royston Cooper". 24. 10.—5. 11. „Harry Lord and Marie Walker".

The Lefevre Gallery, 30 Bruton Street: Okt./Nov. „XIX. and XX. Century French Paintings und Drawings".

Beaux Arts Gallery, 1—7 Bruton Place, Bond St.: 18. 10.—16. 11. „Evert Lundquist".

New York
Staempfli Gallery, 47 East 77 Street: 27. 9.—15. 10. „Zogbaum".

Paris
Galerie Claude Bernard, 5, rue des beaux-Arts: Ab 3. 10. „Aspects de la sculpture américaine".

Galerie Furstenberg, 4, rue Furstenberg: 11. 10. bis 2. 11. „Agustin Fernandez".

Galerie Rudolphe Stadler, 51, rue de Seine: 11. 10. bis 5. 11. „Wessel".

La Galerie La Roue, 16 rue Gregoire-le-Dours: Bis 19. 10. „Heinz Kreutz, Aquarelles".

Galerie Lambert, 14 Rue St.-Louis-en-l'Ile: 7. bis 29. 10. „Josip Vanista".

Galerie de France, 3, Fbg. St. Honoré: 13. 10. bis 2. 11. „Deyrolle". 3. 11.—25. 11. „Magnelli".

V

VERNISSAGE

Kunst · Kritik · Kontakte

die streit-lustige Illustrierte für und über

Kunst von heute

ihre Gründe und Hintergründe, ihr Maß und Unmaß

8 Seiten Großformat, Einzelnummer DM 1.20, Jahresabonnement (10 Hefte) DM 10.–

AGIS VERLAG BADEN-BADEN

St. Gallen
Galerie für zeitgenössische Kunst, Speisergasse 19: 24. 9.—11. 11. „Giuseppe Santomaso, Gemälde und Gouaches".

Zürich
Kunsthaus, Sammlungsräume Altbau, II. Stock: Ab 15. 10. „Sammlung David Thompson, Pittsburgh".

Berichtigung

Im Bildteil unseres Sonderheftes über die diesjährige Biennale hieß es versehentlich, daß die Ausstellung Richard Mortensen von Mme Denise René organisiert wurde. Wir müssen richtigstellen, daß die Organisation des Dänischen Pavillons in den Händen des Kommissars Lars Rostrup Boyesen lag, Mme René stellte eine Reihe von Bildern Mortensens zur Verfügung.

Beilagenhinweis:

Diesem Heft liegen Prospekte des Verlags DuMont Schauberg, Köln und der Edition Rothe, Heidelberg bei, die wir freundlich zu beachten bitten.

KAFFEE HAG

mit BeHAGen genießen

die galerie seide
veranstaltet fortwährend ausstellungen
zeitgenössischer kunst
überdies trägt sie mit ihren druck-
erzeugnissen (zeitschriften, schriften,
büchern und mappen), diskussionen usw.
zur auseinandersetzung um die dinge
der kunst bei
sie unterhält ein lager von werken
der neuen malerei skulptur grafik
und meint besonders auf die arbeiten der
folgenden künstler aufmerksam machen
zu müssen

EVA BERGER-NIESTRATH
skulptur
GÜNTER DREBUSCH
grafik
RAIMUND GIRKE
malerei
DIETRICH HELMS
malerei
HELMUT SCHOLZ
grafik
IGAEL TUMARKIN
skulptur und malerei

die anschrift galerie seide hannover
schwarzer bär deisterstraße 19 eingang
ricklinger straße an der haltestelle der
linien 7 und 14 durch ein blaues eisentor
die galerie ist werktags (auch sonnabends)
von 14 bis 19 Uhr geöffnet

Genießen Sie

**einen großen Marken-Sekt,
der durch seinen Namen und seine
Tradition für sich selbst spricht**

*Die 60 gewölbten Keller in 7 Schichten
unter der Erde in Mainz am Rhein, die tiefst-
geschichtete Sekt-Kellerei-Anlage der Welt, ist
jährlich das Ziel von Tausenden von Besuchern*

**KUPFERBERG
GOLD**

›Die gute Laune selbst‹

FRANKFURT AM MAIN

Der großzügige und rapide Wiederaufbau

nach neuzeitlichen Bauplanungen

bildet einen Anziehungspunkt für Besucher aus der ganzen Welt

Zentrum für Wirtschaft und Verkehr

Bedeutende Messen und Ausstellungen. Bevorzugt als Tagungs-

und Kongreßstadt

Eine Stadt vielseitigen kulturellen Lebens

AUSKÜNFTE DURCH

Verkehrs- und Wirtschaftsamt

Untermainkai 13, Telefon 20221

Frankfurter Verkehrsverein e.V.

im Hauptbahnhof, Nordseite (auch Zimmervermittlung)

Telefon 331108, 332218